ثقافتنا ..

بين الأصالة والمعاصرة

جلال العشري



اهداءات ١٩٩٩

المرحوم الفنان التشكيلي

محمد علي محمد

ثقافتنا..

بين الأصالة والمعاصرة

تأليف: جلال العشري

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

١٩٧١



مقدمة

البحث عن نظرية

* ليس عندنا نقـــاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص فى هذا الفن أو ذاك ، وانما يوجد نقاد ، هم أصلا كتاب يقـــولون رأيهم فى كل شىء ، ولأنهم فضلاء ، بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون وما لا يعلمون !



ليس عندنا نقد ، فالنقد عندنا شيء ٠٠ أى شيء ، كلام ٠٠ مجرد كلام يتراوح بين الكتابة اللامنهجية ، والرأى الشخصى الخالص ، والتعبير لمجرد التعبير ٠ وليس أدل على ذلك من فوضى النقد عندنا واختلاف النقاد حول مشروعية العمل ، فضلا على درجات التقويم ٠ فالعمل الفنى الواحد يحكم عليه ناقد بالنجاح التام ، ويحكم عليه ناقد آخر بالفشل التام ، ولو حاولت أن تعرف الخط النقدى لهذا الناقد أو ذاك لما استطعت الى ذلك سبيلا ، لأنه بنفس المقياس الذى يمجد به الناقد هذا العمل الفنى ـ شعرا كان أو قصة أو مسرحية ـ يحكم بالاعدام على عمل فنى آخر ٠٠ هكذا بلا سابق نظرية ولا نظرة ولا اتجاه ٠ والأمثلة على ذلك أكثر من أن تعد ، وحسبنا مثال واحد من كل منشط من مناشط التجربة الثقافية٠٠ ففى الشعر نجد **العقاد** ، حتى الآن وبعد أن أصبح ملكا للتاريخ ، لا يزال موضع خلاف ، ولايزال النقاد يختلفون لا حول تقدير عبقريته الشعرية . بل هم يختلفون عليه أصلا ٠٠ هل هو شاعر أم لا ؟! وفى الفكر نجد **سلامة موسى** هو الآخر موضع خلاف ٠٠ خلاف لا يدور حول قياس وزنه الفكرى ، بل حول ما اذا كان ناقلا ومترجما وكفى ، أم رائدا ومفكرا وصاحب اتجاه ٠ وفى المسرح نجد **رشاد رشدى** كذلك مشدودا بين طرفين لا يلتقيان ٠٠ طرف يعده كاتبا مسرحيا أصيلا يجمع بين الموهبة الفنية والفهم العميق لأصول الدراما ، وطرف آخر يجرده من كل علاقة بالابداع الفنى ، ويرى أن قيمته الحقيقية فى النقد عموما ، والنقد المسرحى بنوع خاص ٠ وفى القصة يجيء **احسان عبد القدوس** مثالا صارخا للكاتب الذى يراه البعض روائيا عصريا من الطراز الأول ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، ويراه البعض الآخر كاتبا لا ترتفع أعماله على مستوى القصص السينمائية التى تخاطب وجدان المراهقين ٠ وبعد هذا كله ، أمامنا الشعر الجديد ، ومدى ما يثار حوله من جدال ؛ فمن النقاد من لا يعترف به أبدا ، ولا يكاد يفرق بينه وبين النثر والنثر الفنى

على أكثر تقدير ، ومنهم من يرى فيه قمة المد الابداعى ، وغاية التجديد فى الشعر العربى الحديث ٠

أضف الى ذلك أنه ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون ؛ فلا يوجد الناقد المتخصص في هذا الفن أو ذاك ، وانما يوجد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم فى كل شيء ٠٠٠ ولأنهم فضلاء بلغ بهم الفضل أن يكون لهم الرأى فيما يعلمون ومالا يعلمون ، مع أن النقد شيء والكتابة شيء آخر ؛ والا اذا كان سهلا على المؤلفين أن ينقدوا فلم لا يكون سهلا على النقاد أن يكتبوا شعرا أو قصصا أو مسرحيات ؟ يقول الفيلسوف الكبير **برتراند رسل** فى مطلع تصديره لكتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » « الاعتذار واجب لهؤلاء الاخصائيين الذين اختصوا أنفسهم بدراسة هذا المذهب أو ذاك ٠ وبدراسة الفلاسفة فرادى ، فقد يجوز لى أن أستثنى ليبنتز ، ثم أقرر بعد ذلك أن كل فيلسوف ممن تناولت بالدرس يجد عند سواى من يعلم عنه أكثر مما أعلم » ٠ وهذه الروح نفسها التى لا تقتصر على الفلاسفة والأكاديميين وحدهم ، هى مانجدها فى صحافة الغرب ، افتح أية جريدة أو مجلة تجد لكل فن ناقده المتخصص ٠٠ وهاهو على سبيل المثال الملحق الأسبوعى لجريدة « الصنداى تايمز » تجد فيه هارولد هوبسون لنقد المسرح ، وديريك بروز لنقد السينما ، وديزموند تيلور لنقد الموسيقى ، وجون رسل للنقد التشكيلى ، وريموند مورتيمر لنقد الكتب الثقافية العامة فضلا على جيرمى راندال فى الراديو ، وموريس ويجن فى التليفزيون ، وريتشارد باكل فى الباليه ، وويلز باول فى الأوبرا ٠ وهذا على العكس تماما مما نجده فى صحافتنا ؛ ففى أية صحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات تجد كتابا تخصصوا فى عدم التخصص ، أعنى تخصصوا فى كل شيء ! فهم شعراء ينقدون المسرح ، وهم روائيون يكتبون فى النقد السينمائى ، وهم مسرحيون يقولون آراءهم فى الفن التشكيلى ، وهم معلقون سياسيون يكتبون فى الفلسفة والموسيقى والأوبرا والباليه ٠ وهكذا بمقدار ما نفتقر الى الناقد أصلا ، نفتقر الى الناقد النوعى الذى يقول كلمته فى هذا الفن أو ذاك ، فاذا هى الكلمة الحجة والرأى الأخير ٠

بهذه الروح الواعية ، والفهم المضيء ، يمكن للكلمة الناقدة أن تكون ذات فعالية فى تطوير العمل الفنى ، وفى جعل أدب النقد على جانب من الأهمية لا يقل عن أدب الخلق والابداع ، أما أن يظل النقد عندنا كما هو الى الآن قائما على العلاقات الشخصية ، صادرا لا عن مدارس

النقد بل عن « شلل » النقاد ، معبرا عن رغبات المؤلفين أنفسهم في بعض الأحيان ! حتى أصبح عندنا نقاد تابعون للكتاب ، وحتى أصبح من السهولة بكثير أن تقول لي من هذا الكاتب لأقول لك من هو ناقده ٠ أقول : انه لو ظل النقد عندنا كما هو الى الآن ، فلن يكون لنا نقد ولا أدب لأن مناخا كهذا كفيل بالقضاء على النقد من حيث هو فن قائم بذاته له مشكلاته القائمة وأهدافه البعيدة ، وكفيل بعد ذلك بالقضاء على معطيات النقد من أعمال فنية وادبية ٠ فالعلاقة بين وجهي العمل ٠٠ النقدي والابداعي ٠٠ كالعلاقة بين سطح السائل في الأواني المستطرقة ؛ اذا زاد أحدهما زاد الآخر ، واذا نقص أحدهما نقص الآخر على نفس المستوى وبنفس المقدار ٠

نقول هذا على مستوى النقد التطبيقي الذي يجعل من صاحبه ناقدا نوعيا له رأيه الخاص في هذا العمل أو ذاك ، ولكنه الرأى القائم على فهمه لطبيعة العمل الفني أو الأدبي من ناحية ، المعبر عن رأى صاحبه المنهجي أو الموضوعي من ناحية أخرى ، تاركين النقد بمعناه النظرى الأكثر عمقا والأبعد مدى ، الذي يتمثل في اقامة مذهب أو وضع نظرية أو شق اتجاه ٠ فعلى امتداد ثقافتنا العربية الحديثة ومنذ عصر التنوير حتى الآن لا نكاد نجد الناقد النظرى الذي يعبر عن ذواتنا الأصيلة دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، ولا نكاد بالتالي نتعرف على ملامح عامة أو سمات بارزة لنظرية عربية في النقد ، مع أن نظرية النقد هي الأصل الذي يجيء النقد التطبيقي فرعا له ، وهي الأساس الذي لابد منه لقيام نقد نوعي يتناول العمل الفني أو الأدبي اما بالتفسير أو بالتحليل أو بالتقويم ٠٠ التفسير النفسي أو الاجتماعي ، والتحليل الجمالي أو الايديولوجي ، والتقويم الكلي أو التكاملي الذي يضع في اعتباره هذه الجوانب مجتمعة ٠

هذا الطراز من النقاد هو الطابع الغالب على ثقافة عصرنا ، وهو الطراز الذي لا نلقاه في آداب لغتنا المعاصرة ، ونلقاه في آداب اللغات العالمية الأخرى ، مما يجرنا الى اثارة هذه الأسئلة :

لم لا نرى بين نقاد الأدب المصرى تلك النظرة الثقافية العميقة الواسعة التي تتناول كل شيء ٠٠ من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى النقد والفن والدين ، فضلا على أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث ؟

لم لا نرى بينهم تلك النماذج الخلاقة من النقاد الفلاسفة أو فلاسفة

النقد ، الذين لايقفون عند التقبل البحت ولا يكتفون بالتحصيل الخالص بل يمزجون معارفهم بالعقل الوثاب والحس المرهف ، على نحـــو يمكن الواحد منهم من أن يصبح خلية فكرية حية مملوءة بالحركة والحياة ؟

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني **« الأصالة »** على نحو ماتتمثل في الكثرة من نقـاد الأدب العالمي المعاصر ، فنظرة ولو عابرة الى هؤلاء النقاد ، ترينا أن كلا منهم قد تجسد فيه هذا المعنى ٠٠ معنى الأصالة مع تفاوت في النسب واختلاف في المقادير ٠٠ منهم من اتجه بالنقد اتجاها موضوعيا يعتمد على التراث كما فعل ت٠س٠ اليوت ، ومنهم من اتجه به اتجاها شخصيا يعتمد على السيرة كما فعل ف٠و٠ بروكس ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التقويمية كما عند ايفور ونترز ، ومنهم من غلبت عليه النزعة التفسيرية كما عند أ٠أ٠ رتشاردز ، ومنهم من أخذ باتجاه الترجمة في النقد ٠٠ أي شرح العمل الأدبي شرحا خلاقا كمـا في حالة ادموند ويلسون ، ومنهم من أخذ بالاتجاه الرمزي في النقد ٠٠ بمعنى تناول العمل الفني بوصفه رمزا يحتاج الى تفسير كما في حالة كنث بيرك ، ومنهم من رأى وجوب اخضـــاع النقد للمنهج العلمي كما فعل نورثروب فراي ، ومنهم من رأى وجوب اخضـــاعه للمنهج العلمي بل والعملي كما فعل جون كراو رانسوم ٠ ومنهم من اعتمد في مذهبه النقدي على التفسير الاجتماعي كما فعل وليم امبسون ، ومنهم من اعتمد على التحليل اللغوي كما فعل رتشارد بلاكمور ، ومنهم أخيرا مود بوكين التي أقامت مذهبها النقدي على التحليل النفسي ، وجين آلن هاريسون التي أقامته على الدراســات الانثروبولوجية ، وكنستانس رورك التي عولت في مذهبها النقدي على المأثور الشعبي ٠

لم لا نرى بينهم من تمثلت فيه معاني **« المعاصرة »** على نحو ماتتمثل في نقاد العالم المعاصرين ، ممن آمنوا بأن آفاقا جديدة من المعرفة قد فتحت أمام النقد المعاصر ، على نحو جعل ناقدا مثل جون كراو رانسوم يفرق بين نقد قديم ونقد جديد ، مؤكدا أن عصرنا هذا يتميز تميزا غير عادي في النقد ، وأن الكتابات النقدية المعاصرة تختلف من حيث النوع وتفوق من حيث الدقة كل ماكتب من نقد في القديم ٠ فالمعاصرة هي الصفة الجوهرية التي تميز بين نوعين من النقد يختلف كل منهما عن الآخـر تمام الاختلاف ، والمعاصرة هي التي استطاعت أن تضم ضروب المعرفة الانسانية في استعمال منهجي منظم يؤدي الى بصيرة نافذة في الأدب ٠٠ فمن التحليل النفسي استعار النقاد المعاصرون الفروض الأساسية عن

عمل اللاشعور وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعى ، ومن أصحاب علم النفس الاجتماعى أخذوا فكرة الكليات وهى أساس الاتجاه التكاملى فى علم النفس ، ومن علماء النفس الاكلينيكيين استقوا معلوماتهم عن التعبيرات المرضية للعقل الانسانى ، ومن علوم الاجتماع استعاروا نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير الاجتماعى والصراع الاجتماعى وصلة هذا كله بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى ، ومن المذاهب الانثروبولوجية أخذوا معلوماتهم عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعى ، وكان الفولكلور مصدرا خصبا للمعلومات الخاصة بالشعائر الشعبية الموروثة وبالأساطير والمعتقدات التى ترتكز عليها نماذج الفن الشعبى وموضوعاته . كما كان الحقل الجديد من الدراسات اللغوية السمانتية بمثابة أفق جديد أمام اتجاهات النقد الجديد ٠ أما العلوم الفيزيائية والبيولوجية فقد أمدت النقد بعناصر أساسية كالطريقة التجريبية نفسها ، ، ونظريات ذات فائدة نظرية عظيمة مثل « التطور » ومبادىء مثل « النسبية » و « المجال » و « اللامحدودية » ٠

فأين هذا كله من النقد بمعناه الشائع عندنا حتى الآن ؟

أين هذا كله من حركة نقدية خلت من كل معانى الأصالة والمعاصرة ، وأقصد بالأصالة أن يصدر الناقد فى نظريته عن نفسه أولا بحيث تجىء هذه النظرية نابعة أصلا من طبيعة الأدب فى بلاده ، معبره بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب فى الفن والتعبير ٠ أما المعاصرة فمعناها أن يعيش الناقد واقع عصره ، معبرا عن روحه مستفيدا من انجازاته معتركا مع قضاياه محاولا بعد ذلك الا يطل عليه من الخارج متأملا بل أن يحياه من الداخل ثائرا حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره ٠

والسؤال الآن هو هذا : هل يرجع خلو العربية من نظرية عامة فى النقد الى ظروف خارجة وأسباب طارئة تزول جميعا بزوال الدواعي والأسباب ، أم هو سبب أصيل فى بنية الطبيعة العربية ، يجعلها قاصرة عن الابداع النقدى ، عاجزة عن تصور النقد فى اطار نظرى عام ؟

أغلب الظن أن الداء الذى أصيبت به الحركة النقدية فى ثقافتنا المعاصرة ليس هو داء القصور وانما هو داء التقصير ، التقصير عن الاستمرار بارهاصات النقد التى بدأها العرب القدامى ، فى ضوء ثقافة غربية معاصرة وممارسة نقدية فعالة وهادفة ٠ ذلك لأنه اذا كان هذا الداء الذى أصيب به النقد الأدبى والفنى، قد نجحت من الاصابة به فنون الأدبوالفن نفسها،

فهذا أدعى الى الايمان بالعبقرية العربية ، وقدرتها على الابداع فى مجال النقد ، على نحو ما أبدعت فى مجال المعطيات النقدية نفسها من شعر ومسرح ورواية وقصة قصيرة ٠

فالابداع الفنى والابداع النقدى وجهان لعملية واحدة ، وان كان ثمة قصور أو تقصير فى جانب ، فمعناه أن الجانب الآخر يعانى من نفس القصور أو التقصير ، ولا يمكن أن يكون هناك انفصام جوهرى بين الجانبين لأن وحدة الظاهرة الأدبية تأبى هذا الانفصام ولا ترضاه ، وأقصى ما يصيب العملية الابداعية هو التخلف فى أحد جانبيها نتيجة لاعادة النظر فى المفاهيم الجمالية والنقدية القائمة ، فى ضوء ما جاءت به الثورات الفكرية من تقنينات نقدية جديدة ، أو اتجاهات جديدة فى البحث ٠

وعلى ذلك فاذا كان النقد عندنا متخلفا عن الفن ، المتخلف بدوره عن الأدب فذلك راجع الى ظروف بعضها موضوعى ، والبعض الآخر ذاتى ، واقصد بالموضوعى : ما يتعلق بمواضعات الواقع الخارجى ، والذاتى : ما يتعلق بظروف النقاد أنفسهم ، فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء فى الفكر أو فى الفن فى الأدب أو فى الحياة ٠ وأقصد بالنظرية العامة مايرادف «الفكرية» العريضة التى يقف فوقها كل منشط انسانى ، كما فى حالة البراجماتية فى أمريكا والتجريبية فى انجلترا والعقلية فى فرنسا والمثالية فى ألمانيا والواقعية فى الاتحاد السوفيتى ، ومن هنا كانت اشتراكيتنا العربية حتمية حل أولا وقبل كل شىء ، لأنها ليست مجرد خلاص اجتماعى واقتصادى ولكنها أيضا خلاص فكرى ، كما أنها لا تلعب دورا حاسما فى تأمين النظام فحسب بل وفى ارساء القاعدة الفكرية للمجتمع الجديد ٠

أما ان النقد أكثر تخلفا من الأدب والفن ، فذلك لأننا فى الأدب وفى الشعر بخاصة لنا تراثنا القديم ، الذى تعد جهودنا الحالية بمثابة تطوير له واستمرار به مهما كانت ثورية هذا التطوير ٠ وفى الفن سواء فى الفن التعبيرى أو فى الفن التشكيلى ، استطعنا الى حد كبير أن نتعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا من أية ثقافة أجنبية دخيلة أو داخلة ، وهذا كله على العكس من موقفنا النقدى الذى لا هو تطوير لتراث قديم ، ولا هو تعبير عن واقع معاصر ، فقد قطعنا صلتنا تماما بمحاولات النقد الأولى التى قام بها العرب القدامى من أمثال ابن سلام وابن الأثير والآمدى والجرجانى وأبى هلال العسكرى ، وعلى الرغم من بساطة هذه المحاولات وبكارتها ، الا أن قيمتها الكبرى فى كونها نابعة

أصلا من طبيعة الأدب العربى ، متجانسة بعد ذلك مع مزايا اللغة العربية في الفن والتعبير ٠٠ فابن سلام فى كتابه « طبقات الشعراء » وابن الأثير فى كتابه « المثل السائر » والآمدى صاحب كتاب «الموازنة بين الطائيين» والجرجانى صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » وأبو هلال العسكرى فى كتابه « سر الصناعتين »هؤلاء جميعا لم يصدروا فى تأليفهم عن ثقافة اغريقية وافدة ولا عن مزاج شخصى خالص ، ولكنهم صدروا عن المجتمع العربى الاسلامى نفسه وحقيقة مصالحة وطبيعة مشكلاته ومحاولاته الدائمة من أجل النمو والاستمرار ، عن طريق لسانه العربى ، وطريقة هذا اللسان فى النطق والتعبير ٠

بهذا الاستبصار الواعى العميق ظهرت على أيدى نقاد العرب القدامى علوم اللغة العربية المختلفة كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما ظهرت الفروق الأساسية بين الأدب العربى الأصيل والأدب اليونانى الدخيل سواء فى مناهج النقد ووسائله ، أو فى موضوعاته وقضاياه ٠ ومن هنا كانت ثورة نقاد الأدب العربى الاسلامى ــ الى جوار الأصوليين من الفقهاء ومتكلمى الاسلام ــ على معطيات الثقافة اليونانية ٠٠ سواء فى النقد ممثلا فى كتاب الشعر ، أو فى الفكر كما هو ممثل فى كتب المنطق والالهيات ٠ فهم بعد أن نقلوا كتاب الشعر وهضموه ، وحذا حذوه بعض النقاد من أمثال قدامة ابن جعفر ، الذى حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التى مكن لها أرسطو بمنطقه فى كل ميادين المعرفة ، سرعان ما لفظوه ونحوه وأعلنوا تنصلهم منه سواء فى الأدب أو فى نقد الأدب ، وكل ما بقى من تأثير أرسطو وقدامة ظل واقفا عند علوم اللغة المختلفة من نحو وبلاغة وعروض ، وهذه كما لاحظ الدكتور مندور بحق من أدوات النقد ولكنها ليست اياه ، لأن النقد الأدبى نشأ عربيا وظل عربيا صرفا تماما كما حدث على الصعيد الفلسفى عندما انبهر بعض مفكرى الاسلام من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، انبهروا بمعطيات الفلسفة اليونانية حتى تمثلوها تمثلا أبعدهم عن جوهر الفكر الاسلامى ، وحقيقة صراعه مع واقع المجتمع فى ذلك الحين ٠ الأمر الذى ترتب عليه ظهور نوع من الاغتراب الروحى العميق بين هؤلاء المفكرين بثقافتهم المشائية من جهة ، وبين المجتمع العربى بمتطلباته الاسلامية من جهة أخرى ، فكان أن لفظهم المجتمع العربى الاسلامى وأعلن أنهم لا يمثلونه فى شىء ، وأنهم دوائر منفصلة تعبر عن فكرها الشخصى ومزاجها الخاص ٠ وهذا ما سبق أن عبرنا عنه فى كتاب « حقيقة الفلسفات الاسلامية » بقولنا ان أصالة

الفكر الاسلامى تلتمس عند غير الفلاسفة ، عند الأصوليين من الفقهاء وعلماء الكلام ٠

أعود فأقول : اننا قطعنا صلتنا بهذه المحاولات التى قام بها نقاد العرب القدامى ، فبدلا من أن نصدر عنها فى ضوء ثقافات أجنبية حديثة وهادفة ، وفى ضوء متطلباتنا الجديدة من أجل التعرف على ملامحنا النقدية الحقيقية ، دون ما انعزال عن العالم من حولنا ، أخذنا بمقاييس النقد الأجنبى وطبقناها تطبيقا جامدا ، فأحدثنا فجوة عميقة بين آدابنا المعبرة عنا ، وبين النقد الذى هو غريب عليها كل الغربة ٠ وهكذا ضاعت الحقيقة الأدبية بين نوعين من النقاد كلاهما بعيد عن الصواب ، النقاد السلفيون الذين استظهروا علوم الأوائل ـ دون ما احاطة بعلوم المحدثين ـ وحاولوا تطبيقها على فنون لا تخضع بطبيعتها لمقاييس النقد التى قال بها القدامى ، لأنها فنون مستحدثة على آدابنا ، جديدة على لغة هذه الآداب ؛ والنقاد المحدثون الذين أحاطوا بقواعد النقد الأجنبى ومدارسه الحديثة ، وحاولوا تطبيقها على آداب اللغة العربية دون ما احاطة بتراث هذه اللغة وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، ودون ما اعتبار للظروف البيئية والاجتماعية التى فى كنفها نبت العمل الفنى ، وعلى أرضها نما وكتبت له الحياة ٠ والخلاص هو فى اجتماع هذين الجانبين فى النقد التكاملى ، الذى يضرب ضربته فيعيد حركتنا الفنية والأدبية الى صوابها ، ويرصف الطريق واسعا وطويلا أمام النقد العربى بمشكلاته الخاصة وقواعده الأصيلة ٠٠ كى نعود فنرى قيمنا الحقيقية لا الزائفة وهى تحتل مكان الصدارة ، كى نعود فنحس بمسئولية الكلمة الناقدة وفعاليتها فى صياغة الواقع من جديد ، كى نعود فنقدر على التمييز بين الحق والباطل بين الخير والشر بين القبح والجمال ٠

لو حدث هذا من زمان لما تكبد نقاد أدبنا الحديث كل المشاق التى تكبدوها ليعيدوا النقد الأدبى فنا عربيا له سماته الخاصة وملامحة الفريدة ، وله بعد هذا كله مشكلاته القائمة ونتائجه البعيدة ٠ صحيح أن الخطى الأولى التى خطاها جيل الرواد أو جيل عصر التنوير من أجل صياغة نظرية عامة فى النقد ، شهدت ألوانا هائلة من التعثر ؛ اذ لم يكن لديهم تصور عام لفلسفة شاملة يصدر عنها كل منشط فكرى أو فنى أو حياتى ، ولكن الجيل الحاضر من نقاد الأدب والفن ٠٠ جيل عصر التحرير ٠٠ استطاع لايمانه بالاشتراكية العربية أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، أن يبلور محاولات الرواد، وأن يضع يده على الملامح الواضحة لنظرية النقد٠

ونظرة فاحصة للقطاع الطولى فى حركتنا النقدية ، ترينا مدى ما أسهم به كل ناقد من أجل وضع نظرية عامة فى النقد ،ومدى تفاوتهم فى كم الثقافة وكيف الابداع ، ومدى حرصهم على حل المعادلة الصعبة .. معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ٠

والواقع أن حركة التنوير التى بدأت فى أواخر القرن الماضى بالعودة الى تراثنا العربى القديم ، على نحو ما بدأ عصر النهضة الأوروبية باحياء التراث ، كان لها أثرها الفعال فى ظهور رائد مثل الشيخ حسين المرصفى الذى حاول أن يرتد الى منابع النقد الشعرى القديمة ، ليبعث أصول هذا الفن من جديد ، فمن الطبيعى أن تلازم النهضـــة الأدبيـــة التى كان محمود سامى البارودى رائد البعث فى جناحها الشعرى وعبد الله فكرى رائد البعث فى جناحها النثرى ، من الطبيعى أن تلازمها نهضة مماثلة فى دراسة الأدب ونقده ، نقدا ودراسة يعتمدان على بعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد عند العرب القدامى ٠ غير أن كتاب الشيخ المرصفى الذى أودعه خلاصة مذهبه فى بعث النقـد العربى ، كان شبيها بكتب الأمالى العربية كأمالى المبرد وأمالى القالى وغيرهما ، كل ما هناك من فارق بينه وبين هؤلاء ، أن كتاب الشيخ لم يقتصر على الأدب وروايته ، بل شمل جميع علوم اللغة العربية الأخرى من نحو وصرف وعروض وبديع وبيان .. ومن هنا كانت تسميته « الوسيلة الأدبية للعلوم العربية » وكانت غايته أن يكون أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ، ووسيلة انشاء الشعر والنثر فى عصره ٠ وهكذا نرى أن قيمة الشيخ المرصفى قيمة تاريخية أكثر منها قيمة ثقافية ، فهى تكاد تنحصر فى بعث القديم ووصله بالحيـاة فى عصره دون أن يصـــدر فى ذلك عن تصور كامل لمعنى التجديد ، واحاطة كافية بثقافة الغرب ٠ ومن هنا بقى الشيخ المرصفى حبيس دائرة لا يتعداها .. بعث القديم واحياء التراث ٠

ولكن بعث القديم وحده لايكفى ، واحياء التراث كما هو شىء لايفيد؛ لذلك ألحت الحاجة الى وجود من يبعث القديم فى ضوء الجـديد ، ويحيى التراث ليجعله وقودا فكريا وروحيا فى مطلع عصرنا الحديث ، وكان ذلك هو ما حاوله مصطفى صادق الرافعى فقد اتجه هذا الرائد أول ما اتجه الى التجديد فى الشعر والنثر على الســـواء ، محاولا أن يربط الأدب بواقع الانسان ، وأن يجعله حميم الاتصال بوجدانه ومشاعره ، مدخلا فى اعتباره الجانب المستحدث من المدنية والحضــارة ٠ ولذلك فهو يهـــاجم القديم والقدماء ، ويعيب على التقليديين انشغالهم بمظاهر القديم ومعالمه ، دون

الالتفات الى ما جد على الحيـــاة من تطور ، وما حصـــل لها من تغيير ؛ فالموضوعات التقليدية تحبس الموهبة وتعوق الخيال ، ولا تنطلق من طيات النفس وأغوار الضمير ، لتخاطب كافة الجوانب فى الانسان ٠

ومن هنا اهتدى الرافعى الى منهجه البيانى فى النقد ، الذى لخص مراحله فى الطبع الفياض الذى يصدر عنه الأديب ، ثم العناية بالتراكيب اللغوية والجرى على نهج الفصحاء ، وأخيرا المران على قواعد البلاغة والتمرس بأساليب المجيدين من الشعراء ٠ غير أن الرافعى طغى عليه الاحتفال بالأسلوب والعناية بالبيان ، طغيانا جعل أدبه أقرب الى أدب الزخرف كما قال طه حسين أو أدب الصنعة كما وصفه سلامة موسى ٠ وبذلك باعد الرافعى بين أدبه وبين ذوق العصر ، فظل بعيدا عن عصره ، غريبـا على معاصريه ، مستغلقا على من جاءوا بعده كل الاستغلاق ٠ ولم يكن لمنهجه البيانى من فضل الا فضل بعث القديم ، لا جامدا جافا كما فعل الشـيخ المرصفى ، ولكن نابعا من ذات الأديب معبرا عن خلجات روحه وومضات ضميره ، وذلك فى ضوء حماسة دينية مصدرها القرآن ، وغيرة قومية مرجعها الحرص على أصالة اللغة العربية ٠

وعلى الرغم من احســاس الرافعى بضيق الدائرة التى يتحرك فيها الأدب العربى ، وضرورة المصالحة بينه وبين آداب اللغـــات الأخرى : « وما زالت أجناس الأمم يضيق بعضها بأشياء ويتسع بعضها بأشـياء فلسنا مقيدين بالفكر العربى ولا بطريقته ، وعلينا أن نضيف الى محاسن لغتنا محاسن اللغات الأخرى » ، الا أنها كانت مجرد كلمات يجارى بها روح العصر دون محاولة جادة وأكيدة لتحقيقها ، وانما ظل الرجل يعنى بتزويق الكلمة حتى أصبح أدبه أقرب الى فن الأرابيسك الذى يبهرك بدقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن يكون فيه شىء يقال ؛ وهكذا ظل أدب الرافعى شكلا بلا مضمون ، أو أسلوبا خاليا من الفحوى ٠

فى محيط من التطلع الى التجديد تقصر عنه ممكنات الأفراد ، وفى مضطرب من ايجاد تصور شامل لتطوير الأدب العربى فى ضوء الثقافات الأجنبية ، وفى جو خانق دعت الحاجة فيه الى تصحيح مقاييس الشعر بخاصة ، وفنون النثر بوجه عام ؛ ظهر **عباس محمود العقاد** ٠٠ العملاق الذى ضرب ضربته فتلاقت على قلمه الثقافتان ٠٠ العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، وتجلت قيمته المرحلية فى الاتجاه الى الانسان باعتباره مصدرا للآداب والفنون ، لا الى اللغة لنستقى منها الانسان ٠

ولما كان الانسان في حقيقته « ذاتا » وذاتا حرة ، على اعتبار أن الله هو أعلى الذوات ، لأنه أكثرها حرية على الاطلاق ؛ كانت الحرية عند العقاد هي الأصل في فكرة الجمال ، كما أنها الأصل في معنى الحياة • وتفسير ذلك فلسفيا أن الحياة مادة وروح أو شكل وفحوى أو هيولى وصورة ، ولا سبيل الى ادراك الروح أو الفحوى أو الصورة بغير المادة أو الشكل أو الهيولى ، ومن هنا نشأت الضرورة عند العقاد ، والضرورة عنده معناها التباس المعنوى بالمحسوس أو المطلق بالمقيد لتظهر الحياة للعيان •

وهذا الذى يقال عن الحياة فى علاقتها بالضرورة والحرية يقال مثله عن الجمال ، ففكرة الجمال فى الحياة عند العقاد هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، معناهما واحد ؛ ولا يختلف هذا المعنى فى جوهره الدفين وان اختلف فى أوصافه الظاهرة ، بحيث نخلص الى أن الجمال هو الحرية أو هو مظهر من مظاهرها ، حينما يعلو على العوائق والقيود •

وعلى هذا الأساس استطاع العقاد أن يحل مشكلتى الشكل والمضمون فى الأدب ، فالشكل فى الأدب ضرورة ، والأديب الحق هو ذلك الانسان الملهم الذى يوفق لاختيار الأشكال التى تنسينا الأشكال ، وتؤدى عملها فى أن تساعد المعنى على الظهور ، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءها من المعانى والدلالات • وتلك هى غاية التعبير الأدبى ، أن يكون اناء ينضح بما فيه ، ورمزا يدل على ما وراءه • والكلام عما فيه وما وراءه يقودنا بالضرورة من الكلام عن جانب الشكل الى الكلام عن جانب المضمون، فعند العقاد أن هذه النظرة فى التوفيق بين الحرية والقيد ، أو فى «تغليب الحرية على الضرورة» هى وحدها الكفيلة بأن تطلق للأديب العنان ، كى يتصور الحياة تصورا أعمق ويصورها تصويرا أصدق ، فالأعمق والأصدق فى مضمون العمل الأدبى نتيجة لازمة وطبيعية لهذه النظرة •

ومن هنا •• من قيمتى الأعمق والأصدق على مستوى فلسفة الجمال ، خرج العقاد بمنهجه النفسى على مستوى النقد الأدبى ؛ فهذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن أدب الأديب انما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه ، واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب • وهذا هو المنهج الذى استخدمه العقاد فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يدل عليه عنوان كتابه « ابن الرومى •• حياته من شعره » والذى استخدمه أيضا فى دراسته عن أبى نواس ، وفى مقالاته عن أبى الطيب وأبى العلاء • وكذلك

فى كتب العبقريات التى صدر فيها العقاد عن المنهج نفسه محاولا أن يرسم صورا نفسية لا سيرا تاريخية سواء لعمر أو لعلى ، لخالد أو للحسين ، لمحمد أو للمسيح على نحو ما رسم صورا نفسية لمن ذكرناهم من الشعراء ·

ولكن الذى ترتب على رد الجمال الى الحرية عند العقاد ، هو تحول الجمال الى حقيقة ميتافيزيقية معزولة ، تنشد البحث عن الجميل فى ذاته ، دون أية علاقة تربطه بالواقع الخارجى · كما ترتب على استغراقه فى المنهج النفسى ، أنه عزل الأديب عن واقعه التاريخى بل وعن اطار عصره ، ونظر اليه على أنه « شىء فى ذاته » لا علاقة له بالحياة ، ولا صلة لأدبه بالجنس أو بالبيئة أو بالقيم السائدة فى عصره · لذلك دعت الحاجة الى منهج آخر جديد يضع فى اعتباره هذه الأبعاد الجديدة ، وبمقتضاه يمكننا أن نفسر اختلاف أدب أمة ما عن غيره من آداب الأمم الأخرى ، كما نفسر الاختلاف فى نفس الأدب فى عصر عن عصر وفى بيئة عن بيئة ، وبالمثل نفسر اختلاف أديب عن أديب ·· وكان هذا المنهج هو المنهج التاريخى الذى دعا اليه طه حسين واستخدمه بالفعل فى دراسته عن « ذكرى أبى العلاء المعرى » وفى غيرها من الدراسات ·

ولقد استمد **طه حسين** أصول منهجه التاريخى فى النقد من المدرسة الفرنسية التى تزعمها الناقد الكبير هبوليت تين ، وحرص فيها على تعريف الأوربيين بعلم التاريخ وعلاقته بالحياة الاجتماعية ، ومؤدى نظريته ان الانسان من صنع الوراثة والبيئة والعصر ، وبذلك لا يكون الفن صورة للفرد ولا تصويرا للذات ، وانما هو فى حقيقته تعبير عن الجنس وعن الزمان والمكان · ومن هنا انطلق طه حسين بمنهجه التاريخى القائم على هذه العناصر الثلاثة ·· الجنس والبيئة والعصر ، والذى لايعنى بالأدب الا من حيث هو مرآة للمجتمع ، ولا يهتم بالشاعر وحياته الا بالقدر اللازم لفهم شعره · فالانسان بمواهبه ومعنوياته ان هو الا أثر من آثار البيئة بمعناها الاجتماعى الواسع ، لا يكاد يفترق عن الحيوان والنبات فى انتفاء الفكرة وانعدام الارادة ·

وصحيح أن طه حسين لم يقف عند هذا المنهج التاريخى بحدوده العلمية الجامدة واطاره المذهبى الجاف ، وانما أدخل عليه بعض الأصول الفنية التى اتخذها معيارا للنقد ومحكا للقيم الأدبية ، ولعل من أهم هذه الأصول ·· الصدق الفنى وحرية الأديب · فقد طالب طه حسين الأديب

بأن يعبر عن واقع احساسه بحرية كاملة لا يرضخ فيها لقيود العرف ، وأن ينزل على حكم الذوق فى التعبير بلسان العصر ، فلا يصطنع لغة غير لغته ، ولا يتكلف أسلوبا غير أسلوبه ، وانما يستجيب لمشاكل العصر ودواعى التطور ٠

أقول انه على الرغم من أن طه حسين لم يقف عند حدود المنهج التاريخي ، وانما أضاف اليه عنصرى الصدق الفنى وحرية الأديب الى الحد الذى جعله يقول كلمته المشهورة : « خسرت الأخلاق وربح الأدب » بمعنى أن حرية الأديب مكفولة ، حتى ولو أدت به هذه الحرية الى مجافاة الأخلاق ، فقد كان طه حسين بمنهجه التاريخي بمثابة الوجه الآخر للعقاد بمنهجه النفسى ٠٠ الأخير حصر نفسه فى ظروف الأديب الداخلية ٠٠ أعنى ظروف حياته النفسية ، ووقف الأول عند ظروف الأديب الخارجية ٠٠ وأقصد بها ظروف الجنس والبيئة والعصر ٠ لذلك كان لابد لمنطق التطور من مرحلة جديدة يتم فيها الجمع بين النقيضين فى مركب واحد ، اذ نصل الى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين طريقة التفاعل الديناميكى بين شخصية الشاعر أو الأديب ، وبين واقع بيئته وأحداث عصره ٠ وتلك كانت بداية الدعوة الى المنهج الاجتماعى الذى حمل لواءه **سلامه موسى** ، واستقى خطوطه وملامحه من فلسفته الطبيعية التطورية ، التى تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار لتأصيل جذور «الفن» فى صميم «الواقع» وأحشاء « المجتمع » ٠ فعند سلامة موسى أن « الجمال الطبيعى » هو الركيزة الأساسية لكل « جمال فنى » ، على اعتبار أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ان لم نقل انه هو نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة ٠٠ ولكن هل معنى هذا أن الجمال غاية ؟ ٠ يجيب سلامة موسى على ذلك بقوله ، ان من شأن الحضارة البشرية أنها تحيل ما فى الطبيعة من وسائل الى غايات ، فالأوانى والتماثيل واللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية ، كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها غايات بل ان اللغة نفسها قد استحالت عند بعض الكتاب الى غاية ، عندما أحالوها الى ايقاع موسيقى وحلاوة لفظ ورشاقة عبارة ٠

ومن فوق هذه القاعدة الجمالية التى تحيل الوسائل الى غايات وترى فى الفن نشاطا فعالا يقوم به الانسان من أجل تغيير الواقع ، انطلق سلامة موسى الى منهجه الاجتماعى فى النقد ، الذى تأثر فيه بزعماء المدرسة الفرنسية من أمثال دوركيم وليفى بريل وغيرهما ، ممن ذهبوا الى

أن الأدب انعكاس للمجتمع ورد فعل للحياة الاجتماعية ، ومن ثم استعانوا بالأدب على فهم كل من المجتمع والحياة . ومن هنا ربط سلامة موسى بين « الحياة والأدب » فى كتابه المسمى بهذا العنوان ، ثم عاد ليضع الأدب فى خدمة الشعب فى كتابه الذى سماه « الأدب للشعب » .

وهذا ما عبر عنه سلامة موسى تعبيرا جامعا قال فيه « ولكن مادام الأدب فى خدمة المجتمع ، فانه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع ، ويجب أن يرفع احساسنا الى طرب الحزن أو الفرح أو الغضب أو المرح أو القلق أو الاستطلاع حتى يحملنا على التفكير ، وحتى يحيل حياتنا الفردية الى حياة اجتماعية، تترفع عن الهموم الشخصية الصغيرة ، وتضطلع بالهموم الانسانية الكبرى » .

وهكذا نرى أنه على الرغم مما فى نظرية النقد عند سلامة موسى من متناقضات ، اذ تبدأ بفلسفة طبيعية تطورية ولا تعدم العناصر المثالية الروحية ، فانها فى عمومها نظرية اجتماعية تفسر معنى الفن ببيان صلته بالمجتمع ، وتحرص على أن تربط الأدب بموضوعات الحياة ، وتجعل الأديب يستهدف بكتاباته صالح الشعب . غير أن وظيفة الأدب والفن وهدفهما فى الحياة ، فضلا عن دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، كلها عناصر غفل عنها سلامة موسى ولم يضعها فى الاعتبار ، وذلك لعدم ظهور فلسفات جديدة غير الفلسفة التطورية ، فلسفات من قبيل الاشتراكية والوجودية اللتين نتج عنهما ذلك المنهج النقدى الجديد الذى يعرف باسم المنهج الأيديولوجى ، والذى يعد محمد مندور بحق رائدا له فى ثقافتنا العربية المعاصرة .

وتتجلى القيمة المرحلية لمنهج النقد الأيديولوجى عند **محمد مندور** فى أنه لم يقف عند حدود الاهتمام بالموضوع بل تجاوزه الى العناية بالمضمون ، أى الى ما يفرغه الأديب أو الفنان فى الموضوع من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر . ذلك لأن الموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما اليه ، واختلاف طريقة معالجته له . ومن هنا رأيناه يفضل التجربة الحية المعاشة على أية تجربة أخرى ، وبخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب وتهم مجتمعه ويحتاجها واقعه الانسانى الحاضر . فالمنهج الأيديولوجى الذى دعا اليه محمد مندور هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات

البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة اصطراعا يسير بالمجتمع نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ، ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام محمد مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها .. ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ؛ فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .. أبعد من الحاضر وأفضل وأكثر اسعادا للبشر !

وهكذا كانت دعوى محمد مندور فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية ، تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما وغاية أكثر شمولا .. ولكن الدعوة الى الجوهر أقرب الى التعميم النظرى منها الى التخصيص التطبيقى ، كما أن الفلسفة الاشتراكية عنده كانت فكرة ونظرية أكثر منها ممارسة وتطبيقا ؛ لذلك كان لابد من تحديد مفهوم الاشتراكية – لا جوهرها – تحديدا أكثر وضوحا وأشد مباشرة ، لأنه اذا كان الأدب تعبيرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع وحتمية تطوره ، فهل هو تعبير ديالكتيكى يتفاعل مع الأصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالى يصبح له دوره المحدد فى الحياة ، وموقفه الواضح من المجتمع ؟

والاجابة على هذا السؤال اجابتان أو هما اجابة واحدة ، ولكنها ذات وجهين هما وجها التطبيق الاشتراكى الذى كان محمد مندور بحق جوهره الفكرى الأصيل ، أحد هذين الوجهين هو الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والآخر هو الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم ، الأول تزعمه لويس عوض وتبلور الثانى على يد محمود أمين العالم .

أما الاتجاه الأول ، فقد بدت ارهاصاته النقدية تتضح فى كتابات

لويس عوض الأولى وبخاصة مقدماته لقصيدة شيللى « بروميثيوس طليقا » ولمقالات « فى الأدب الانجليزى الحديث » ولديوان « بلوتولاند » تلك المقدمات التى عبر فيها عن مفهومه الاشتراكى ، الذى يربط مابين الظاهرة الأدبية والظاهرة الاجتماعية بكافة جوانبها السياسية والاقتصادية والفكرية • غير أنه اذا كان قد أعلن فى بيانه « الانسانية الجديدة » عن اتجاهه الى مفهوم انسانى عام ومجرد للأدب والفن ، مفهوم لا يقتصر على حدود الموقف الاجتماعى بل يتعداه الى الانسان بوجه عام • فاننا نراه فى مرحلته الأخيرة •• فى كتابه عن «الاشتراكية والأدب» وفى التطبيقات الواقعية التى يقدمها فى دراساته النقدية ، نراه يركز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع على أساس فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة ، كما نراه ينادى بفكرة الأدب الايجابى الهادف أى الأدب القائد للمجتمع ــ ولكن •• مع اعقام لمفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون على الأخص ــ ويعيب السلبية والغيبية والرومانسية على كثير من الكتاب • ومن هنا كان زعيما لهذا الاتجاه الذى سار فيه كل من **الدكتور عبد الحميد يونس** فى دراساته عن الأدب الشعبى ، التى ربط فيها بين صورة الأدب ومادته على نحو ما ربط غاية الأديب واحتياجات المجتمع ، **والدكتور عبد القادر القط** فى دراساته عن الأدب المصرى المعاصر، التى تحدث فيها عن السلبية فى القصة المصرية ، **والدكتور على الراعى** فى تطبيقه لهذا المفهوم الاجتماعى على دراساته فى الرواية المصرية ، **وفؤاد دوارة** فى كلامه عن الرومانسية فى كتابه عن النقد المسرحى •

قلت أن لويس عوض فى اتجاهه نحو تهديف الأدب وتوظيفه لخدمة فلسفتنا الجديدة ولقيادة الانسان فى المجتمع ، كان يحرص دائما ــ على حد تعبير أحد الماركسيين ــ على اعقام مفهوم الالتزام كما ينادى به الماركسيون بوجه خاص ، لذلك كان لابد لهذا الاتجاه « المعقوم » من أن يناضل نضالا مريرا حتى يضرب ضربته فيثبت وجوده ويتولى مكان الصدارة فى حركتنا النقدية المعاصرة • وهذا ما حدث بالفعل فى المعركة القصيرة والقريبة التى دارت بين لويس عوض وبين محمود أمين العالم ، وكان موضوعها حرية الناقد وحرية الأديب •• فالدكتور لويس عوض لا يريد للنقاد أن يصدروا البيانات السياسية باسم النقد الأدبى ، وانما يريد لهم أن يتحرك ضميرهم الأدبى والفنى قبل ضميرهم السياسى ، ومعنى هذا انه لا يريد للناقد أن يكون حارسا على الثورة أكثر من الفنان ، حتى لا ينتقل الناقد من تحليل العمل الفنى ورصد ظواهره الى تحديد موقفه من الواقع الاجتماعى •

وهذا ما رد عليه **محمود أمين العالم** ردا دافع فيه عن حرية الفكر النقـــدى دفاعا حارا وحادا ، على اعتبـــار أن حـــرية الابداع الأدبى لا يجوز لهـــا أن تحجر على حرية الناقد بأى حال من الأحوال ، فبالمقدار الذى يكون فيه الأديب حرا وبالمعنى الذى يمارس به هذه الحرية ، لابد للناقد أن يكون حرا هو الآخر ، وليس الحجر على حرية احدهما الا حجرا على حرية كليهما ، بل ان حرية الابداع من حرية النقد ، وحرية النقد من حرية الابداع ، ولا حرية لأحدهما بغير حرية الآخر ٠

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المعركة بين طرفى الواقعية الاشتراكية ٠٠ الاشتراكية بمعناها العقائدى الهادف ، والاشتراكية بمعناها التقدمى الملتزم ، لم تقف عند هذا الحد بل تعدته عند محمود أمين العالم الى اعادة النظر فى وظيفة الأدب والفن ، وموقفهما من واقع تجربتنا الاجتماعية ٠ فعند الناقد الملتزم أن الأدب والفن أن هما الا نقد للحياة وكشف وتنمية لقيمها الجديدة ، ولما كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فان النقد هو الآخر لابد له أن يشارك فى هذه المسيرة الوظيفية المتفاعلة ؛ فالمسيرة النقـدية غير منفصلة عن مسيرة الأدب والحيـــاة معا فى تفاعلهما وترافدهما ، تفاعلا وترافدا ينطويان على معنى التكامل والالتزام ٠

وموقف محمود أمين العالم من هذا الواقع الاجتماعى ، هو موقف من يؤمن بان الأدب قوة فعالة فى صياغة الحياة وفى تنمية القيم وفى تقدم المجتمع ، وبالتالى موقف من يؤمن بأن النقد لابد وأن يكون حارسا على المجتمع ٠٠ حارسا على مافيه من قيم تقدمية ، حريصا عليها متجها بها دائما نحو مزيد من التقدم والاستمرار ٠ وعند محمود العالم أن هذا الموقف وحده هو الكفيل بتنمية الحوار الفكرى واخصاب القيم الجديدة وتعميق الحرية على جانبى النقد والابداع ؛ وهو ماعبر عنه بأنه « خروج بالأدب والفن من رقابة الدولة الى رقابة الأدباء والفنانين أنفسهم ، وهى غاية الغايات فى حياتنا الثقافية والديمقراطية عامة ٠ فكما تعلو رقابة جماهير الشعب على أجهزة الدولة تعلو كذلك رقابة الأدباء على أنفسهم ، مرتبطين بقيم الثورة الاجتماعية ارتباطا واعيا مسئولا » ٠

والذى نخلص اليه الآن من هذا الموقف الذى انتصر له العالم ، هو أنه قد أصبح علما على اتجاه جماعة النقاد الذين نادوا بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته ، وطالبوه بأن يلتزم بوسائله الفنية الخاصة بمشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله ٠ وهو الاتجاه

الذى يضـــم كلا من **عبد العظيم أنيس ورشدى صـــالح وعباس صالح وبدر الديب ولطيفة الزيات** والناقد المهجرى **محيى الدين محمد** ٠

الى هنا تكون نظرية النقد قد بلغت قمة مدها التطورى ، فى محاولتها بلورة الفكرة النقدية على أساس نظرى واضح ، وصياغة مفهومى الأدب والفن صياغة مذهبية شاملة ، ووصولها فى آخر الأمر الى المرحلة التى يصبح فيها الأدباء رقباء على أنفسهم رقابة الوعى والمسئولية والالتزام الحر ٠ والذى يحســب لنظرية النقد فى تطورها المرحلى خـلال تاريخ نهضتنا الثقافية ،هو أنها استطاعت لأصالة فيها وحياة أن تشكل متصلا ديالكتيكيا واحدا ، كان ينساب فى ثنايا هذه المراحل جميعا ، فلا يجعل كلا منهـــا قفزة غير مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة ٠

هذا الحس الديالكتيكى الواعى الذى اتسمت به نظرية النقد فى أدبنا المعـــاصر ، من طوالع عصر النهضـــة حتى الوقت الحاضر ، هو الذى جعلنا نضع فى الاعتبار كل من أسهم فى بلورة النظرية ، ومحاولة صياغتها فى اطار مذهبى ، فهذه المحاولة هى بصمات فكر صاحبها على جبين النظرية وهى فى الوقت نفسه موجة فى تيـــار كبير يشملها ، ويعبر عن حاجتنا العربية الملحة الى نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنها كافة المناشـــط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة ٠ من هنا كان اغفالنا لبعض النقاد ممن لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العنـــاصر التى لا تجعل منهم نقادا ، بقدر ما تجعلهم بحاثا يصدرون عن ثقافتهم الخاصة وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكلوا خيطا فى النسيج أو مرحلة على الطريق ٠ فهم دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة النقدية دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هــذه الحياة ٠ هؤلاء النقاد هم جيل الجامعيين الذين أسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا النقدية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية ، أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ٠ ولعل أهم هذه الاتجاهات وفى طليعتها هو « اتجاه النقد الموضوعى » الذى تبناه **الدكتور رشاد رشدى** ، واستقاه من نظرية المعادل الموضوعى فى تفسير العمل الفنى ، التى قال بها الشاعر والناقد الانجليزى ت ٠ س ٠ اليوت ـ وقد ضم هذا الاتجاه تلامذه الدكتور رشاد رشدى وبعض أســاتذة الأدب الانجليزى ٠ من أولئك

وهؤلاء **الدكتورة فاطمة موسى والدكتور فايز اسكندر والدكتور أمين العيوطي والدكتور سمير سرحان** ثم **فاروق عبد الوهاب** أصغرهم سنا وأكثرهم نشاطا وانتاجا . ويلي هذا الاتجاه في الأهمية « اتجاه النقد الاجتماعي » الذى ينادي بالتفسير الاجتماعي للأدب والفن ، ولكنه المفهوم الاجماعي بشكله العام ومعناه الواسع ، الذى يلتقي عنده كل من يرى أن الأدب في جوهره نشاط اجتماعي ، ورواد هذا الاتجاه هم **الدكتور عبد العزيز الأهواني والدكتورة سهير القلماوي والدكتور شكري عياد والدكتور أحمد كمال زكي** وأخيرا **د . عبد المحسن بدر** . والاتجاه الثالث في ترتيب الأهمية هو اتجاه النقد الوجودي، لا الوجودية في صورة وجدان فردى منعزل ولكنها الوجودية بمفهومها التقدمي المتطور ، الذى تبلور أخيرا في نظرية الالتزام عند جان بول سارتر ، وقد تمثل هذا الاتجاه في مؤلفات **الدكتور محمد غنيمي هلال** التى أكد فيها « فكرة الموقف »وفى كتابات **أنيس منصور** الذى كان أول من دعا الى النقد الوجودي بعامة ثم **الدكتور محمد القصاص** في محاضراته وأخيرا **الدكتور عبد الغفار مكاوى وعبد الفتاح الديدى ومجاهد عبد المنعم مجاهد** . والاتجاه الرابع من بين هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد النفسى » الذى يتبنى فكرة التفسير النفسى للانتاج الأدبي على أساس من شرح العلاقة بين علم النفس والأدب، لا شرحا فنيا كالذى رأيناه عند العقاد ، ولكن شرحا علميا يقوم على الأسس الموضوعية التى جاءت بها مناهج علم النفس الحديث ، ومن هنا كان **محمد خلف الله احمد** بكتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » ، رائدا لهذا الاتجاه ، وهو الاتجاه الذى سار فيه كل من **الدكتور محمد النويهى** في كتابه عن ثقافة الناقد الأدبي ، وفى دراسته عن « نفسية أبي نواس » ثم **الدكتور عز الدين اسماعيل** في كتابه عن « التفسير النفسى للأدب » ، وقد يصح لنا أن نضع المرحوم **أنور المعداوى** في هذا الاتجاه بدراساته عن « منهج الأداء النفسى في الشعر » وتطبيقه لهذا المنهج على الشاعر على محمود طه . وربما كان آخر هذه الاتجاهات هو « اتجاه النقد الشارح » الذى يحصر نفسه في النص الأدبي ، ليتناوله بالشرح والتفسير ، والكشف عما فيه من نواحى الابداع ، وهو الاتجاه الذى نجد أصوله في محاولات النقد العربي القديم ، والذى طوره وأحياه في ثقافتنا الحاضرة المرحوم **امين الخولى** ومن ورائه **الدكتورة بنت الشاطىء والدكتور شوقي ضيف والدكتور حسين نصار والدكتور ماهر حسن فهمى** وبعض أساتذة كلية دار العلوم .

على أن هذه الدوائر المنعزلة والاتجاهات الناتئة ، التى جاءت لتعبر عن ذوات أصحابها وثقافاتهم الخاصة ، دون أن تخضع لمنطق التطور أو ترتبط بحركة التاريخ ، ما كان لها أن تحول دون المسيرة الصاعدة لنظرية النقد فى أدبنا المعاصر ، فالأصالة الكامنة فى محاولات النقد العربى ، حررتها من هذه النظرات الجزئية ، التى جاءت محدودة بحدود الوعى الفردى ، ومكنتها من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية فى اقامة النظرة الكلية العامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد . وقد تمثل شطرا هذه المرحلة النقدية الجديدة فى الكتابات الشابة والمثقفة ، التى رأيناها فى كتابات رجاء النقاش وغالى شكرى وأمير اسكندر من ناحية ، وفى كتابات جلال العشرى (ان جاز لى أن أضع اسمى فى هذا المقال) من ناحية أخرى .

فالشطر الأول على الرغم من كتاباته الجادة وانجازاته الحقيقية ، الا أنه فى صحيحه جاء استمرارا وقد أقول تطويرا لجيل الرواد ، الذى سبقه واتخذه كتاب هذا الجيل مصابيح على الطريق **فرجاء النقاش** استمرار للمنهج الأيديولوجى عند محمد مندور مع محاولات جادة لتطويره فى ضوء المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ؛ **وغالى شكرى** استمرار للواقعية الاشتراكية التى رأيناها عند لويس عوض مع محاولات واضحة للخروج بها من حدود النزعة الدوجماطيقية ، **وأمير اسكندر** استمرار لمفهوم الالتزام بمعناه النقدى عند محمود أمين العالم مع محاولات مخلصة لاستخدام المرونة فى تطبيقاته النقدية . وعلى الشطر الآخر من كتاب هذه الموجة النقدية الجديدة ، يجىء كاتب هذا المقال بمحاولاته التعرف على كنه النقد العربى وجوهره الأصيل ، من حيث هو نقد له سماته الخاصة وملامحه الذاتية ، التى ليست ترجمة ولا اقتباسا لمذاهب النقد الأجنبية . وهو اذ يصدر فى محاولاته النقدية عن ارهاصات النقد الأولى التى قام بها نقاد العرب القدامى ، وعن مزايا اللغة العربية وعبقريتها الخاصة فى الفن والتعبير ، انما يفعل هذا فى ضوء ثقافة أجنبية هادفة ، وفى ضوء تجربتنا الاشتراكية الرائدة ، وهذا ما عبر عنه بمفهومى الأصالة والمعاصرة .. الأصالة فى أن نصدر عن ذواتنا الحقيقية لا عن غيرنا من الذوات ، والمعاصرة فى أن نحيا تجربتنا الواقعية دون أن نقطع صلتنا بتراثنا الماضى ، ودون أن ننعزل عن العالم من حولنا .

تلك هى أبعاد نظرية النقد فى حياتنا الثقافية ، وتلك هى خريطتها الواضحة بمساراتها الماضية واتجاهاتها القائمة . وهى كما رأينا لم تكن

وصفة جاهزة وجدناها على قارعة الطريق ، ولكنها كانت وليدة جهد ومكابدة ومعاناة بكل ما فى معانى الجهد من محاولات ، والمكابدة من أخطاء ، والمعاناة من نواقص • واذا كنا فى رحلتنا الشاقة نحو صياغة نظرية عامة فى النقد ، لم نعدم مثيلا لحالات انعدام القيم واختلاط المعايير ، نتيجة لفوضى النقد وفوضى الافرازات الاجتماعية الكثيرة التى تخرج متنكرة على هيئة أدب وفن ، وهى الفوضى التى أشرنا اليها فى مطلع هذا المقال ، فما ذلك الا تعبير غير صحى عن حالة صحية ، هى حالة التنفس الفنى التى يمر بها مجتمعنا بعد أن ظل أحقابا طويلة حبيس دهاليز الصمت ، وهى أيضا حالة التنفيس النقدى ، التى يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرته فكريا وحياتيا داخل سراديب الظلام •

لذلك كان لابد لانساننا الاشتراكى الصاعد من أن ينفس ويتنفس ، كى يستعيد احساسه بالحرية والمسئولية ، وبمزيد من الارتباط بالحركة والفعل ، وبمزيد من المشاركة فى صياغة الواقع من جديد •• صياغته أدبيا وفنيا ونقديا فى وحدة فكرية شاملة •

جلال العشرى



العقاد وفلسفة الوعي الكوني

* اما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية، واما أن ننفي عنه الوعي وننفي عنــه الوجود لأنه لا كمال بغير علم بالنفس ، فضلا عن العلم بالموجودات •

فمن فكر في الله فكر في ذات •

ومن آمن بالله آمن بذات •

مؤرخ الفلسفة هو على نحو ما فيلسوف ..

أقول هذه العبارة فى مطلع كلامى عن كتاب « الله » للأستاذ العقاد، لأنه اذا كان الكتاب ، كما وصفه الأستاذ « كتابا فى نشأة العقيدة الالهية منذ اتخذ الانسان أبا الى أن عرف الله الأحد ، واهتدى الى نزاهة التوحيد » فلا أقولها همسا ، وانما أصرخ بها فى وجه من ابتلى بهم العقاد من المشوهين نفسيا وعلميا ممن حاولوا أن ينتقصوا من قدر الرجل ، فوصفوه بأنه مؤرخ أو بأنه دائرة معارف أو بأنه عارض للثقافة الغربية الى آخر هذه الأوصاف التى ان دلت على شىء ، فانما تدل على سوء الفهم أو على سوء النية أو على الاثنين معا .

لا .. لم يكن العقاد مؤرخا ولا كان دائرة معارف ، وانما كان مثقفا بالمعنى الكامل لكلمة ثقافة ، والذى يعنى الاحاطة بكل شىء .. من علم الطبيعة وعلم النبات وعلم الحياة ، الى التاريخ والسياسة والاجتماع ، الى الفن والنقد والدين ، فضلا عن أدب الثقافتين الشرقية والغربية ، وفلسفة العالمين القديم والحديث . على أن العقاد فى هذه الجوانب المتعددة من ثقافته العلمية والأدبية والفلسفية ، لم يقف عند التقبل البحت ولا اكتفى بالتحصيل الخالص وانما مزج معارفه بالعقل الوثاب والقلب الجياش والحس المرهف ، على نحو مكنه من أن يجمع فى شخصه بين الأديب والناقد ، بين الشاعر وعالم الأخلاق ، بين الفيلسوف ورجل الدين مع استحالة فصل الواحد من هؤلاء عن الآخرين ، اذ يكمل بعضهم بعضا على نحو ماتكتمل فى الماسة اضلاعها ، فلا يكتفى فى مشاهدتها بالنظر الى ضلع واحد واغفال بقية الأضلاع .

ونحن فى تناولنا لكتاب « الله » ، لابد لنا من أن نتناوله فى ضوء هذه

الاعتبارات العقادية ، والا فهمناه فهما قاصرا ، ووقعنا فى ذات الخطأ الذى وقع فيه الكثيرون ممن لم يروا فيه الا كتابا‥ « فى تاريخ العقيدة ، يتناولها فى العصور البدائية ، ويتنقل بها الى ظهور الأديان السماوية ، وينظر فى مذاهب الفلاسفة والعلم الحديث » • ولو صدق هذا الكلام على كتاب «الله» لكان أولى به أن يصدق على كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » وهو الكتاب الذى أرخ فيه **برتراند رسل** للفلسفة ، منذ نشأة المدنية اليونانية قديما، حتى الوضعية المنطقية فى العصر الحاضر ؛ ولكنه التاريخ الذى نخرج منه برأى رسل فى شتى مشكلات الفلسفة ومذاهب الفلاسفة فضلا عن نظرته الخاصة الى تيار الفكر الفلسفى ، وكيف انه جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع، وأن موجاته جميعا تكون متصلا تاريخيا واحدا •

ولكان أولى به أن يصدق أيضا على محاولة الأستاذ **يوسف كرم** فى اقامة مذهب فلسفى ، وهو المذهب الذى استخلص مبادئه المنطقية ومعانيه الميتافيزيقية من خلال تأريخه للفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى والفلسفة الأوروبية فى العصر الحديث ‥ « اذ أننا نعتقد أن مؤرخ الفلسفة فيلسوف أيضا • وأنه لايليق به أن يضع نفسه موضع الببغاء ، فتقتصر مهمته على حكاية أقوال الفلاسفة دون عناية بتدبرها والحكم فيها • »

ولصدق أخيرا على كتاب « تهافت الفلاسفة » للامام **الغزالى** ، وهو الكتاب الذى فند فيه مذاهب الفلاسفة ، وكشف عن تهافتها وأوجه النقص فيها ، عارضا آراءه الخاصة من خلال استعراضه لهذه الآراء ، حتى لم ير العقاد فى المشرق والمغرب من هو أرجح فكرا وأصفى عقلا وأقوى «دماغا» من هذا الامام الجليل • ونحن من جانبنا نستطيع أن نصف العقاد بما وصف به الغزالى لأنه هو الآخر : « يناقش مذاهب الفلسفة مناقشة العقل الذى يعلو عليها ويفهم ما فات أصحابها أن يفهموه ، وليست مناقشته لها كمناقشة القاصرين عن فهمها والنفـــاذ الى براهينها والقـــدرة على استكناهها ، فهو لم ينقض قط فكرة لأنه عاجز عن فهمها ، وانما ينقضها لأنه قادر على فهمها ونقدها وتكميلها بالاضافة اليها أو التعقيب عليها » •

وهنا فى هذا الاطار ‥ اطار النقد الفلسفى نســـتطيع أن نضع العقاد كما وضع هو الغزالى ، وأن نقول فى كتابه « الله » ما قاله فى «كتاب التهافت » • على أنه اذا كان العقاد لم تساعده الظروف فى اقامة مذهب فلسفى ، فان من المستطاع الوقوف على عناصر هذا المذهب فى كتابه • واذا كان تجنيا على الرجل أن نضع آراءه فى صورة تركيبية لمذهب فلسفى، فلا أقل من أن نحاول تأويل فكرة تأويلا فلسفيا •

شأن كل فيلسوف كبير يحاول أن يشيد نسقا فلسفيا بادئا بمجموعة من المصادرات المسلم بصحتها منذ البداية ، ثم ينتقل بطريقة استنباطية الى ما يترتب عليها من نتائج ، فتكون هذه النتائج هى النظريات ، استهل العقاد كتابه عن « الله » بأن ثمة حاسة دينية بعيدة الغور فى طبيعة الانسان ، وأن الانسان لا يمكنه أن يستقر وسط هذه العوالم بغير ايمان . فاذا كان الانسان قد وجد فعلا وسط هذه العوالم ، وكان الايمان هو الحالة التى يتطلبها منه وجوده ، اذن « فضعف الايمان شذوذ يناقض طبيعة التكوين ، ويدل على خلل فى الكيان » .

وشأن كل فيلسوف أصيل يبحث عن الأسباب الأولى والغايات الأخيرة ، استأنف العقاد كلامه بالسؤال عن أصل العقيدة الدينية ، فاذا كنا قد سلمنا بأنها نزعة متأصلة فى كيان الانسان وشىء داخل فى صميم تكوينه ، فما هو الباعث فى الطبيعة الانسانية الى طلب العقيدة ، وهل يلزم أن يكون باعثا واحدا أو يجوز أن يرجع الى بواعث كثيرة ؟ ولكى يجيب العقاد على هذا السؤال ، فند جميع المذاهب التى قيلت فى تعليل أصل العقيدة الدينية أو تعليل نشأتها الأولى ، ثم عقب عليها بأن « جملة ما يقال فيها اننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنينا عن التطلع الى غيره » .

فبعضهم يرى أن الأساطير هى أصل العقيدة بين البدائيين ، ولكن ليست كل أسطورة عقيدة ، وان كانت كل عقيدة فى الجاهلية الأولى قد تلبست ببعض الأساطير ، ورد العقاد على هذا الرأى « أن الانسان يسمع الأسطورة ولا يتدين بها ، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم من ذلك أن تصطبغ أمامه بصبغة الأساطير » .

ويذهب تايلور الى أن صفة الاستحياء Animism هى الأصل فى نشأة العقيدة ، فالانسان الأول كان كالطفل فى تخيله للأشياء وتمثله لها فى صور الأحياء ، فالنجوم والرياح والسحب كلها أرباب حية تشعر وتسمع وتطلب ما يطلبه الكائن الحى ، ومن هنا كان شعوره نحوها شعور الرهبة والرغبة ، وموقفه منها موقف الاسترضاء بالدعاء والصلاة . أما هربرت سبنسر فيذهب الى أن الانسان الأول كان يؤمن بحياة الأرباب لأن عبادة الاسلاف هى أقدم العبادات ، ولأنه كان يرى أطياف الموتى فى

المنام فيظن أنها باقية وأنها على قيد الحياة . ويذهب غيرهما الى أن السحر هو أصل العبادة وأصل الشعائر الدينية ، ولكن طبيعة السحر غير طبيعة العبادة فى أساسها « فليس لنا أن نزعم ان الناس سحروا ثم عبدوا بل يحق لنا أن نزعم أنهم قد عبدوا ثم سحروا ، لأن السحر اختراع لا معنى له ، ما لم يسبقه ايمان بالمعبودات التى يروضها السحرة ويخافها العباد » .

بعد الكلام عن علماء المقابلة بين الأديان ، ممن يردون العقيدة أما الى الأساطير أو الى الأرواح ، يبقى كلام ناقدى الأديان ممن يعللون العقيدة الدينية بضعف الانسان بازاء مظاهر الكون ، وشعوره بالحاجة الى قوة يعتمد عليها مما دفعه الى الايمان باله قادر ، ورد العقاد على هؤلاء أن معدن الايمان ليس من معدن الضعف فى الانسان ، بل تعظم العقيدة فى الانسان على قدر احساسه بعظمة الكون . « واذا رجح القول بأن العقيدة « ظاهرة اجتماعية » يتلقاها الفرد من الجماعة ، فليس الضعف اذن بالعامل الملح فى تكوين الاعتقاد » .

وبناء على ترجيح القول بأن العقيدة ظاهرة اجتماعية ، وعلى أساسها يجب أن نعتمد فى تفسير نشأة الأديان ، يناقش العقاد رأى فرويد باعتباره قريبا من رأى هؤلاء الذين يردون العقيدة الدينية الى شعور الخوف ثم ينزعون بها نزوعا اجتماعيا ؛ ذلك لأن حب الله عند فرويد هو بمثابة الحب الجنسى فى حالة التسامى . ويناقش أيضا رأى برجسون فى رده العقيدة الدينية الى مصدرين .. أحدهما اجتماعى لفائدة المجتمع أو النوع كله ، والآخر فردى يمتاز به ذوو البصيرة أو الالهام . هذان المصدران .. الحاسة الدينية الاجتماعية والحاسة الفردية التى تصلنا بما يسميه برجسون « دفعة الحياة » هما منبعا الأخلاق والدين . ويناقش أخيرا رأى العلامة ماكس موللر الذى يذهب الى أن « البصيرة » هبة عريقة فى الانسان ، وان الاحساس بروعة المجهول وجلال الأبد هو علة التدين . أقول ان العقاد يناقش الفروض التى وضعها أولئك وهؤلاء جميعا ليخلص الى أن .. « جملة مايقال فيها أننا لانجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ويغنينا عن التطلع الى غيره » .

ولكن هل يغنينا هذا عن معرفة رأى العقاد ؟ بالطبع لا ، اذن فما هو رأى العقاد ؟

رأى العقاد أن العقيدة هى ترجمان الصلة بين الكون والانسان ،

وأن الصلة بين الكون وموجوداته ماثلة فى جميـــع الموجودات ، وأن « الوعى » لايخلو من ترجمان لهذه الصلة لايحصره العقل ، لأن « الوعى » سابق « للعقل » محيط به غالب عليه · وهذا ما عبر عنه العقاد بقوله : « ويبقى بعد ذلك أن الوعى أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى · ونعتقد أن « الوعى الكونى » المركب فى طبيعة الانسان ، هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود » ، اذن فقد ثبت لنا أن الايمان أمر ضرورى ، وانتقل بنا الكتاب من السؤال عن ضرورة الايمان الى السؤال عن وسيلة الايمان ·

فما وسيلة الايمان ؟

وسيلته كما أسلفنا هو «الوعى الكونى» المركب فى طبيعة الانسان ، فاذا كان العلماء قد عرفوا شيئا اسمه الغريزة النوعية ، بل شيئا يسمى غريزة الجماعة ، فالوعى الكونى شىء من قبيل الغريزة الكونية أو السليقة الكونية ، أى أنه شىء يجانس «الحقيقة الكونية» نفسها ولا يقل عنها فى درجات الثبوت واليقين · « فاذا قال لنا قائل اننى أحس «الحقيقة الكونية» أو أحس خالق الكون ، فلا ينبغى أن نكذبه لزعمنا أن الحقيقـة الكونية مستحيلة وأن الوعى الكونى مستحيل » ·

فاذا عدنا وسألنـــا وما الوعى الكونى ؟ كان جواب العقاد أنه : « ملكة قابلة للترقى والاتساع » أو هو ملكة وجدانية أشبه بما يسلكه المتصوفة فى أذواقهم ومواجيدهم · وهل يفهم من هذا أن العقاد ينكر الحواس ويتنكر للعقل ولا يتخذهما أداة للمعرفة ؟ الواقع أن شـــيئا من هذا أو ذاك لا يمكن نسبته الى العقاد ، فان احترامه لشهادة الحواس وتقديره لاستدلال العقل مسألة لا شك فيها ، كل ما هناك أنه يصـــل بهما الى أقصى ما يســتطيعان أن يقدماه فى مجال البحث والمعرفة ، ثم يتخطاهما الى ما بعدهما ·· الى الوعى الكونى ·

فالوعى الكونى لا يرفض الحواس ولا العقل ، لا ينكر نتائج العلم ولا معطيات الفلسفة ، ولكنه يحيط بهما ويستغرقهما جميعـــا أو يعلو عليهما دون أن يتعالى · وهذا ما عبر عنه العقـــاد بقوله : « ان الوعى الكونى حقيقة يستلزمها العقل وتؤكدها المشاهدة فى كل زمن وفى كل موطن وفى كل قبيل » · ومعنى هذا أن العقاد يذهب الى أن الحواس والعقل

لا يكفيان فى الوصول الى الحقيقة ، لأن الحواس تدرك ولا تعرف ، والعقل يبرهن ولا يعرف ، والحقيقة أكبر من أن تدرك بالحواس ، وأعمق من أن يبرهن عليها بالعقل ، وأجدر بأن تعرف عن طريق الوعى الذى يجعلنا نحياها ونعيش معها ونتصل بروح روحها ان صح هذا التعبير ٠٠ « فالموجودات اذن غير محصورة فى المحسوسات ، ومن الواجب أن نسلم بقيام موجودات لا تحيط بها الحواس والعقول ٠ لأن انكارها جهل لايقوم عليه دليل ، ولأن وجودها ممكن وليس بالمستحيل » ٠

بعد أن عرفنا مكانة الوعى من الحواس والعقل ، ينبغى أن نعرف مكانته من الشعور ، فهل الوعى هو الشعور أم هو غيره ؟

الواقع أن الوعى ليس هو الشعور تماما وانما هناك فارق بينهما ، وهو فارق لا فى مجرد الدرجة بل وفى وظيفة كل منهما فى الادراك ، اذ بينما يغلب على الشعور الأحاسيس النفسية يغلب على الوعى المعانى الذهنية ؛ وبينما يظل الشعور كالمرآة التى تعكس عليها المدركات ، يحاول الوعى أن يستغرق هذه المدركات وأن يعلو عليها ٠٠ فالشعور مقصور على التقاط المعقولات وامرارها فى تياره ، أما الوعى فقادر على تعقل هذه المعقولات ذاتها ٠ ومعنى هذا أن العقل لا يمكنه الا أن يدرك المعقولات وهى تنساب فى تيار الشعور ، بينما العقل يمكنه أن يعقل ذاته فى حالة الوعى ٠٠ لأن انعطاف العقل على ذاته ، وحضور المعقولات أمامه هو ضرب أعلى من الشعور أو هو ادراك فائق للشعور أو هو هذا الوعى ٠ وعلى ذلك لايمكننا أن نفصل بين الوعى والشعور أو أن نباعد بينهما ، لأن كلا منهما لاينفصل عن الآخر ، ولا يمكن أن يفهم فى استقلاله عنه ، فليس الوعى مغايرا للشعور بل هو مجانس له ، وليس أدنى بل هو أعلى أو هو كما جاء فى عبارة الفيلسوف وليم جيمس : « ادراك فائق للشعور » ٠

وهنا نرى العقاد يؤكد أن رأيه فى « الوعى » أقرب الى الشعور منه الى أى شىء آخر ، على ألا يكون معنى هذا الشعور التأثر الوجدانى العابر أو الانفعال العاطفى العارض، بل معناه الحساسية النفسية والبديهة الذهنية والالهام الروحى ٠ كما رأيناه هناك يؤكد أن « وعيه » فيه عنصر الفكر بل يحاول الاعلان عن نفسه فى الفكر ، بل يسعى الى أن تكون له صورة فكرة ومن هنا وهناك نرى أن « الوعى العقادى » ان هو الا ادراك شامل وعميق كامل وعام ، لايقتصر على أن يضم فى طياته طرق المعرفة المتعددة من معطيات الحواس الى استدلالات العقل الى مدركات البديهة ، بل يضيف اليها هذا «الوعى الكونى» الذى يمنحنا الطاقة الروحية والدفعة الحية ، فيجعل من

الانسان على حد تعبير برجسون : «تلقائية روحية واعية» ، ويحدث نوعا من «التضامن» بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ، أو بين الشخص المدرك والشيء المدرك ، أو بين ماهو متحقق فى الأعيان وماهو متصور فى الأذهان على حد تعبير الاسلاميين ٠

وهذا ما عناه العقاد بقوله : « ان الحس والعقل والوعى والبديهة جميعا ، تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الايمان بالذات الالهية ، وان هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة ، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ويتطلبه الطبع السليم » ٠ فهذه العبارة الجميلة والجليلة معا ، ان أكدت شيئا فانما تؤكد ما ذهبنا اليه من أن العقاد انما يصدر فى فلسفته عن طاقة دينية أصيلة ، ويتصل بحقائق الأشياء اتصالا واعيا ومباشرا ٠ على اننا اذا كنا قد عرفنا أن الايمان أمر ضرورى ، وعرفنا بعد ذلك ما وسيلة الايمان ، فليس يبقى أمامنا الا أن نعرف موضوع الايمان ٠

فما موضوع الايمان ؟

موضوع الايمان هو الله ٠

وما الله ؟ أهو موجود ؟ وان كان موجودا فما الدليل على وجوده ؟ أهو الدليل الكونى ؟ أم هو الدليل الوجودى ؟ أو هو الدليل الغائى ؟ أم هو غير ذلك من الأدلة التى لا يخرج عنها الفلاسفة المدرسيون ولا غيرهم من محترفى الفلسفة ، وكلها تخفق ولا تفضى الى شيء ٠٠ وسبب اخفاقها انها اذ تعتمد على العقل وتتخذه وسيلة للمعرفة ، تنظر الى الله على أنه « موضوع » لا على أنه « ذات » ، فتحاول أن تثبته كما لو كان معادلة رياضية ، وتحاول أن تبرهن عليه كما لو كان نظرية فى الهندسة ٠ ويقول العقاد ما يعد ردا على هذه الأدلة :

« وليس تصور « الذات الالهية » عادة انسانية تعودها الانسان بغير تفكير ــ كما يرى بعض النفسانيين ــ لأنه تعود أن يخلع صورته على الأشياء ، ويحسبها ظلالا له تحكيه فى ملامحه وخوافيه ، ولكنها نهاية مايدركه العقل واعيا صاحيا ، مع التفكير ومتابعة التفكير الى أقصى مداه »

« فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين

ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » ٠

« وأعجب الصور العقلية حقا وجود يتصف بكل كمال ولا يعلم أنه كامل ٠٠ والعلم بالذات فضلا عن العلم بالغير أول صفات الكمال ! »

أما العقاد فعندما استقام له المنهج استقام له الموضوع ، وعندما تبين وسيلة المعرفة تبين له موضوع المعرفة ٠٠ تبين له الله ، فالوعى لابد وأن يكون وعيا بشيء ، كما أن الشعور لا بد وأن يكون شعورا بشيء ٠ أعنى أنه ليس ثمة وعى مغلق الى حد ألا تكون له فكرة عن موضوعه الخاص ، بل لا بد وأن يكون مفتوحا لتلقى هذه الفكرة ، فيكون وعيا كاملا غير ناقص ولا مبتور ، أو وعيا على الحقيقة والتمام ٠

فالوعى هو تيقظ فى ذات واعية حتى يحصل لها موضوع وعيها ، وموضوع وعيها ليس فى داخلها وانما هو فى الخارج ٠ وان المنهج الفنومنولوجى Phenomenology الذى وضعه هوسرل ليتلخص فى اعتبار الشعور لا على أنه « اليقين الخالص الذى لنا عن أنفسنا ٠ بل على أنه شعور بشيء أو اتجاه نحو شيء » ٠ وعلى ذلك فوعى لا يكون له اتجاه أمر مستحيل كما تستحيل الحركة من غير أن يكون لها اتجاه ، والاتجاه لابد له من هدف ، والهدف هو الله ٠

وما الله ؟

الله ذات واعية ، ولا يجوز فى العقل ولا فى الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة ، وأن يوصف بأنه معنى لا ذات له ، أو قوة لا وعى لها ٠٠ « فاما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية ، واما أن ننفى عنه الوعى وننفى عنه الوجود ، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس كما أسلفنا ٠٠ فضلا عن العلم بالموجودات » ٠

فمن فكر فى الله فكر فى ذات ٠

ومن آمن بالله آمن بذات ٠

وعند العقاد أن كلمة « الذات » ٠٠ لاتستلزم التشخيص فى الحقيقة ولا فى المجاز ، ولا تقتضى نزاهتها عن التشخيص انها معنى بغير كيان مستقل عن الوعى والصفات الواعية ٠ فهى تدل على الجوهر الذى تضاف اليه الأوصاف ، وتدل على الكائن الذى يملك صفاته فهو «ذو» تلك الصفات وهكذا استحالت مشكلة الله عند العقاد من مشكلة وجود الى مشكلة صفات

ما دام الله موضوع وعى لا موضوع برهان ، وما دام الله واقعة تشاهدوليس مشكلة تحل ·· وعلى ذلك فليست المشكلة فى اثبــات وجود الله ، وانما هى فى معرفة ما صفات الله ·

فما هى صفات الله ؟

يرى العقاد ان تقييد « الذات » الالهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا أو المعهودة لدينا انما هو من قبيل الوهم والضلال ، فلا أساس للقول بأن « الله » لا تكون له صفات متعددة لأنه جوهر بسيط ، ولا أساس للقول بأن الله لا يريد لأن الارادة اختيار بين أحوال والله منزه عن أحوال، ولا أساس للقول بأن الله لا يعلم الجزئيات لأنه يعلم أشرف المعقولات وهــو ذات الله فمثل هذه الأقوال لا أساس لها من الصدق ولا من الصواب ، ان فى الذهن أو فى الخيال ، ولم يفعل أصحابها شيئا أكثر من أنهم زادوا اللغة كلمة ولم يزيدوا العقل تفسيرا ولا الفلسفة مذهبا ولا الدين عقيدة · أو كما قال الأستاذ : « وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصدق عقيدة وكفى بل كان كذلك أصدق فلسفة حين علمنا ان الله جل وعلا « ليس كمثله شيء » ·· « فكل ما نعلمه أنه جل وعلا « كمال مطلق » وأن العقل المحدود لايحيط بالكمال المطلق الذى ليست له حدود ·وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق كيف يكون وكيف يفعل وكيف يريد » ·

واضح من هذا الرأى الذى ارتآه العقاد ، أنه يرد على فلاسفة كثيرين كان لهم رأيهم فى مسألة صفات الله ·· فهو يرد على **سبينوزا** وغــيره من أصحاب وحــدة الوجود Pantheism الذين وحدوا بين الكون والله أو بين الخلق والخالق أو بين الظواهر المادية والحقائق الالهية · فعنــد سبينوزا « أن كل موجود انما يوجد فى الله ، ولا شيء يوجد أو يدرك بغير الله » · ذلك لأن الأعراض لاتوجد فى ذاتها ولا يمكن أن توجد الا فى جوهر ، والله هو الموجود فى ذاته أو هو الجوهر · وعلى ذلك لم يكن الله « علة » ما فى الكون من ظواهر فحسب ، بل هو أيضا « عين » ذاتها التى لا يمكن ادراكها الا من خلال ذات الله ·

ويرد أيضــا على **ابن عربى** وغيره من أصــحاب وحــدة الشهود Panentheism الذين أسقطوا التكثر والتعدد فى الوجود العينى ، والغوا كل تكثر أو تعدد فى الشهود الشخصى ، لأن حضرة الجمع عندهم تستوعب كل شيء ، بحيث تصبح الأشياء جميعا من عين واحدة ، بل تكون

هى هذه العين الواحدة · فعند الشيخ الأكبر أن ثمة وحدة ذاتية بين الله والكون ، بحيث يكون وجـود الحق هو عين وجـود الخلق بلا فارق ولا اختلاف · وهذا ماعبر عنه الشيخ بقوله : « سبحانه من خلق الأشياء وهو عينها » ·

ويرد أخيرا على المعتزلة الذين نفوا الصفات عن «الذات» أو أثبتوها على أنها أسلوب ، تمشيا مع مذهبهم فى انكار الصفات كذوات قديمة قائمة وراء الذات ، لما فى ذلك من ايذان بتعداد القدماء · قال **واصـل بن عطاء** فى نفى الصفات القديمة كالعلم والقدرة والحياة : « ان اثبات صفات قديمة بجوار الذات هو اثبات الهين قديمين ، ومحال وجود الهين قديمين لأن القدم وصف لذات واحدة » ·

وهكذا رأى العقاد ردا على أولئك وهؤلاء جميعا أن « القول بالذات الالهية يبطل القول بوحدة الوجود ، كما يبطل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واعية » · واما الذين يوافقهم العقاد ويتفق معهم فهـم الأشاعرة بعامة **والامام الغزالى** بوجه خاص، فهؤلاء جميعا اذ يثبتون الصفات بغير كيف ولا تشبيه يتبعون قول الشارع ، واذ يدافعون عنها يعتمدون على النظر العقلى الخالص ·· فادراك النص يكون على ضوء العقل وفى حدود الشرع · ولكن العقاد لم يقف عندما وقف أشاعرة المسلمين ، بل تخطـاهم الى معرفة ما تطور اليه الفكر البشرى فى العصور الحـديثة ، وما انتهت اليه مباحث الفلاسفة المعاصرين ، وبذلك أضاف الى مذهبهم كلمة العلم الحديث فى تطور الكائنات ورقيها فى الذاتية ، على اعتبار أن الذاتية هى الغاية من الرقى ·

تحية المتناهى الى اللامتناهى ؟

على أن الكلام فى صفات الذات قد أفضى بالعقاد الى الكلام فى امكان الايمان ، فما دامت الذات كمال مطلق والعقل أمر محدود ، فلا بد من السؤال عن العلاقة بين العقل والايمان ، اذ كيف يكون ايمان والعقـل الانسانى قاصر عن ادراك الذات الالهية ؟ وكيف تكون صلة بين الكمـال المطلق وبين الانسان ؟ ··

غير معقول فى رأى العقاد أن يكون سبب الايمان هو السبب المبطل للايمان ، وغير معقول فى رأيه أيضا أن يستحيل الايمان مع وجود الاله الذى يتصف بأكمل الصفات ، وانما المعقول هو أن الصلة بين الخالق

وخلقه لا تتوقف على العقل « وحده » مادام الانسان « كله » فى الكون ، وما دام العقل وحده ليس هو قوام وجوده الانسان : « فان العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الايمان وأدلة التعطيل ،و يستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الايمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ، ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

وما وراء تلك الحدود هو هذا « الوعى » الذى يفوق العقل ويتخطاه حتى يصل الى معرفة الله ، فالوعى كما وصفه الشاعر الصوفى **محمد اقبال** « تحية المتناعى الى اللامتناهى » ومسألة وجود الله كما قال العقاد مسألة « وعى » قبل كل شىء : « فالانسان له « وعى » يقينى بوجوده الخاص وحقيقته الذاتية ، ولا يخلو من « وعى » يقينى بالوجود الأعظم والحقيقة الكونية ، لأنه متصل بهذا الوجود ، بل قائم عليه » .

وهكذا نرى أن العقاد عندما مضى بالعقل الى غاية مداه ، ورأى أن العقل قاصر عن معرفة الله ، ولى وجهه شطر المعرفة الصوفية ، فتمكن بالوعى الدينى الذى هو ضرورة لا محيص عنها ، وواقع ملازم للانسان من أن يجد لله فى مجال العقيدة مكانا مستقلا بنفسه قائما بذاته : «ويبقى بعد ذلك أن «الوعى » أعم من العقل المجمل وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الانسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعى الكونى المركب فى طبيعة الانسان هو مصدر الايمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود » . وبذلك وفق العقاد ـ كما وفق الغزالى من قبل ـ فى أن جعل للدين حق القيام الى جانب العلم والفلسفة ، فكان بحق من أجل نعم الله لا أقول على بنى وطنه فحسب بل وعلى بنى الانسان .

واضع الايديولوجية الاسلامية :

وانطلاقا من هنا لا من أى مكان آخر ، كان العقاد ثالث اثنين لعبا أكبر دور فى تاريخ الفكر الاسلامى الحديث ، أولهما **جمال الدين الأفغانى** الذى هو **سقراط** حياتنا الفكرية الحديثة ، يطوف كما كان يطوف سقراط، ويجادل ويناقش ويخلق التلاميذ والأتباع كما خلق سقراط تلاميذه وأتباعه . صحيح أن رسالة الأفغانى لم تكن هى بعينها رسالة سقراط ، ولكن الطريقة التى اتبعها كل منهما كانت واحدة فى الحالتين ، كانت رسالة سقراط أن يكون الاحتكام فى أمور الحياة كلها الى العقل لا الى العاطفة ، وكذلك الأفغانى دافع عن القومية الدينية المفهومة على ضوء العقل لا على شعوذة المشعوذين .

ويجيء بعد الافغانى أمامنا **محمد عبده** فيكون هو **أفلاطون** حياتنا الفكرية الحديثة ، فهو تلميذ الأفغانى كما كان أفلاطون تلميذا لسقراط ، وهو يستقر للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه الأفغانى ، كما استقر أفلاطون للدرس والمحاضرة بعد تطواف أستاذه سقراط · كان مستقر الامام هو الأزهر ، وكان مستقر أفلاطون هو الأكاديمية ؛ كلاهما يتصور بعقله حياة جديدة ، ويجعل وسيلته الى اقامتها تعليم الناس وتنوير العقول ·

ويجيء بعد امامنا محمد عبده أستاذنا **عباس محمود العقاد** ليكون هو **أرسطو** حياتنا الفكرية المعاصرة ، تكملة لتفرقة الدكتور زكى نجيب محمود ، فهو تلميذ محمد عبده كما كان أرسطو تلميذا لأفلاطون ، وهو لا يتوافر على الدرس والمحاضرة لكى يربى جيلا واعيا من الطلاب ، ولكنه يكرس حياته للقراءة ، والكتابة ، ونشر الفكرة الاسلامية على المساحات العريضة من الجمهور العام · فلئن كان « **الداعية** » جمال الدين الأفغانى ، و « **الامام** » محمد عبده ، هما بمثابة القطب السالب فى محاولة وضع الايديولوجية الاسلامية ·· القطب السالب من حيث اهتمامهما بمحو الخرافات والقضاء على الضلالات ، وايقاظ العقول وتنوير الأذهان ، فالذى لا شك فيه أن « **الأستاذ** » العقاد كان هو القطب الموجب فى هذه المسيرة ·· مسيرة الأيديولوجية الاسلامية ·

ولقد قطع العقاد فى هذه المسيرة شوطا طويلا ·· طويلا الى أقصى حد ، بدأ بالدفاع عن عباقرة الاسلام، وانتهى بالدفاع عن اللغة الشاعرة ، وفيما بين نقطتى البداية والانتهاء دافع العقاد عن أصالة الفكر الاسلامى سواء فى النقل أو فى الابداع ، كما دافع عن العقيدة الالهية فى النظر العقلى عند مفكرى الاسلام ، وعن الفلسفة القرآنية كما وردت فى آيات الكتاب الكريم ، وعن التفكير من حيث هو فريضة اسلامية ، وعن الديمقراطية من حيث هى مبدأ اجتماعى فى الاسلام ، وعن الفكرة الاسلامية ، ولا أقول الدين الاسلامى ، من حيث هى أقوى سلاح فى يد العرب يواجهون به تحالف الصهيونية والاستعمار ·

من هنا ظهرت عبقريات العقاد الاسلامية كرد فعل طبيعى على دعاة الآرية والسامية ، أولئك الذين يحاولون أن يجردوا العقلية العربية من كل قدرة على الخلق والابداع ، بدعوى أن الجنس السامى عاجز عن الابداع الفكرى والفلسفى ، قادر فحسب على الأخذ دون العطاء · فالعقاد يرد على دعاة التفرقة العنصرية بأن « قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم مايبتكره

الآخرون كما تقاس بالقدرة على ابتكاره ، فلا تتهم أمة بالعجز عن التفكير اذا استطاعت أن تفهم مبتكرات الفكر فى أمة أخرى ·· وبخاصة اذا علمنا أن الابتكار المحض لم يكتب قط لأمة من الأمم » ·

ولا يقف العقاد عند هذا الحد ، بل يتجاوزه الى الكشف عن أصالة الفكر الاسلامى كما هو ممثل فى عبقرياته ·· **محمد** من الأنبياء ، **وأبو بكر ، وعمر ، وعثمان ، وعلى** من الخلفاء ، **وخالد ومعاوية وفاطمة والحسين** من الصحابة ، وحجة الاسلام **الغزالى** ، والشارح الأكبر **ابن رشد**، والشيخ الرئيس **ابن سينا** من المفكرين ·

وكما كشف العقاد عن أصالة المفكر المسلم ، كشف أيضا عن أصالة اللغة العربية أو ما أسماه **باللغة الشاعرة** ، وكيف أن هذه اللغة لها مزاياها الخاصة فى الفن والتعبير ، وهى مزايا لابد لها من أجيال طويلة حتى ينتهى تطور اللغة الى هذه التفرقة الدقيقة بين أحكام الاعراب ، أو بين صيغ المشتقات ، أو بين أوزان الجمع والمثنى ، وجموع الكثرة والقلة فى الأوزان السماعية · هذا الى جانب أن اللغة العربية لغة مقبولة فى السمع يستريح اليها السامع كما يستريح الى النظم المرتل والكلام الموزون · وأخيرا هى لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير فى سائر اللغات ·· ومن ثم فهى لغة شاعرة لا مجرد لغة شعرية أو لغة شعر · وهذا هو سر الحماسة الشديدة التى دافع بها العقاد عن عبقرية اللغة العربية فهو يقول : « ان الحاجة الى ابراز هذه المزايا تمس غاية المساس فى زمن تعرضت فيه هذه اللغة وحدها بين لغات العالم لكل ما ينصب عليها من معاول الهدم ، ويحيط بها من دسائس الراصدين لها ، لأنها قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية ، لا لأنها لغة كلام وكفى » ·

وأخيرا يجىء دفاع العقاد عن حقائق الاسلام ، ورده على أباطيل خصومه ، كاشفا القناع عن مؤامرات المستشرقين والمبشرين والاستعمار ، فضلا عن الصهيونية العالمية ·

فسلام عليك حيا ·· وسلام عليك ميتا ·· أيها العظيم : عباس محمود العقاد ·



فيلسوف الأدب وأديب الفلسفة

* انه بحق انســـان يحس ما يفهمه ويفهم ما يحسه ، وهذا هو الفيلسوف والفيلسوف الوضعي بصــفة خاصة ، وذاك هــو الأديب والأديب الفنان على وجه التحديد ٠

الدكتور **زكى نجيب محمود** قيمة ثقافية كبيرة ، استطاع أن يجمع فى شخصه بين الفيلسوف والأديب ، وأن يعبر عن هذين البعدين فى أسلوب بسيط واضح فيه شفافية الفكرة وفيه نغمية العبارة . فهو أديب بطبعه وان يكن فيلسوفا بارادته ، أو كما قال العقاد عنه انه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ، وكما قال هو عن نفسه : « فاذا تناولت فكرة فلسفية عالجتها بقلم الأديب ، واذا عالجت موضوعا من موضوعات الفن والأدب تناولته تناول الفيلسوف » .

وهذا صحيح ، فأنت اذا قرأت الدكتور زكى نجيب محمود فى الفلسفة لمست قدرته العجيبة على توضيح الفكرة وتبسيطها ، واذا قرأته فى الأدب لمست قدرته العجيبة أيضا على تعميق الصورة والارتداد بها الى جذورها البعيدة . فهو يحس ما يفهمه ويفهم ما يحسه ، وهـذا هو الفيلسوف والفيلسوف الوضعى بصفة خاصة ، وذاك هو الأديب والأديب الفنان على وجه التحديد .

الفهم والاحساس اذن هما الركيزتان المحوريتان فى حياة الدكتور زكى نجيب محمود الأدبية والفلسفية ، ولقد عبر عن نفسه أوجز تعبير وأوفاه حين أطلق على كتابه الحديث اسم « **فلسفة وفن** » فصاحب هذا الكتاب بحق هو الفيلسوف والفنان جميعا .

وكتاب « فلسفة وفن » مجموعة من المقالات المختارة نشر بعضها وأذيع البعض الآخر ثم جمعت كلها فى هذا الكتاب الذى هو بمثابة الجهد الخامس لفيلسوفنا الأديب ، بعد مجموعاته التى سبق نشرها وهى « **جنة العبيط** » و « **شروق من الغرب** » و « **الثورة على الأبواب** » و « **قشور ولباب** » . ولو أننا حكمنا على هذا الكتاب فى ضوء اخوته الذين سبقوه الى النشر لقلنا أنه أكثرها نضجا وتكاملا ، ففيه سار الدكتور « فى طريق

متدرج الخطى من الانفعال المضطرب الى الفكر المستقر الهادىء ، وهو نفسه طريق المسير من الشباب الى الكهولة ، ومن العاطفة المشبوبة الى سكينة الحكمة » ٠

ومن ثم استطاع الدكتور أن يقدم مقالات هذا الكتاب في منظومة موحدة تؤكد مذهبه الوضعي العلمي التجريبي في الفلسفة ، وتعمق فكرته عن الأدب والفن من حيث هما ضربان من ضروب الخلق المبتكر الجديد ، والكتاب بعد هذا كله يعد تسجيلا لقضيتي الشعر والفلسفة في حياتنا الثقافية المعاصرة ، فهو يكشف عما يعانيه الفكر الفلسفي من أزمة الأصالة، وما يعانيه الوجدان الشعرى من أزمة البحث عن شكل جديد ٠

ولا شك أنني أقدم على عمل جرىء عندما أتعرض لكتاب أستاذى ومرجعي الدكتور زكي نجيب محمود ، الذى يخصني بأبوته فوق أستاذيته ، والذى أرى فيه ما يراه الابن في أبيه فضلا عما يراه التلميذ في أستاذه ٠ ولكن عزائى انه هو نفسه الذى علمنى شرف الكلمة وحرية الرأى ، وقال لى انهما أغلى شيئين في الحياة ٠ لذلك لا أشعر بالحرج وأنا أتعرض لكتابه فأختلف معه في بعض الآراء ، خاصة وانه يعلم أننى لا أدين بمذهبه الفلسفي ، وانما أقف في الناحية المقابلة من حيث الاعتقاد ٠ ومحور الخلاف بيننا أننى أومن بأن الشروق يكون من الشرق لا من الغرب، وأنني منذ كتابي الأول « حقيقة الفلسفات الاسلامية » وأنا أقوم بمحاولة طموحة هي الاتجاه « نحو فلسفة مصرية » بعد أن التمست بداية التعرف على ملامحنا الفلسفية الأصيلة في المدرسة الاسلامية التى بدأها **جمال الدين الأفغاني** محرر النفوس ، ومضى فيها **محمد عبده** محرر العقول ، واستوى على قمتها **عباس محمود العقاد** واضع الايديولوجية الاسلامية الحديثة ٠ وهى المدرسة التى تشبه في كثير من الوجوه مدرسة الفلاسفة الاغريق : **سقراط وأفلاطون وأرسطو** ٠

من هنا كانت أولى مقالات هذا الكتاب هي أخطر مقالات القسم الخاص بالفلسفة ، ولذلك سنقف عندها وقفة طويلة ٠

التفكير الفلسفي في مصر المعاصرة

هو عنوان ذلك المقال الذى حاول الدكتور زكي نجيب أن يؤرخ فيه للتيارات الفلسفية التى سادت مناخنا الثقافي منذ حوالى نصف قرن،

واعتمد فى تاريخه على منهج التصنيف ، الذى ينظر الى الظاهرة الفكرية نظرة « استاتيكية » خالصة ، فيحدد مساراتها القائمة ويتنبأ باتجاهاتها المستقبلة ويضعها فى مكانها من الظواهر الأخرى · وهى نظرة أرسطو السكونية الى الكون فى مرحلة التاريخ الطبيعى ، حيث كان ينظر الى ظواهر الكون فى ذاتها ، ليضع كلا منها فى مكانه الخاص من الاطار الكونى العـــام ·

هكذا رأى المؤلف أن قوام الفكر الفلسفى فى مصرنا المعاصرة هو الدعوة الى الحرية والى التعقيل ، وبناء على هذه الرؤية صنف القائمين بها الى هواة ومحترفين ، من هؤلاء « الهواة » جمال الدين الأفغانى فى رده على الدهريين ، ومحمد عبده فى شرحه لمفاهيم العقيدة الاسلامية ، وأحمد لطفى السيد فى قيادته لحركة التنوير ، وطه حسين فى ادخاله للمنهج العقلى فى الدراسات الأدبية ، وعباس محمود العقاد فى دعوته الى مسئولية الفرد أمام عقله فى فكره وعقيدته · على أنه عاد فصنف هؤلاء « الهواة » أنفسهم الى صنفين : أحدهما يجعل الدفاع عن الاسلام محور تفكيره ، والآخر يجعل هدفه الرئيسى الدعوة الى قيم ثقافية جديدة ·

هؤلاء هم « هواة » الفلسفة الذين مهدوا الطريق لمحترفيها ، ومحترفو الفلسفة ينقسمون بدورهم الى نوعين : واحد يتخذ من معطيات الفلسفة الغربية مادة لدراسته فيتناولها بالشرح والتفسير ، ويبحث الآخر فى قضية الفلسفة الاسلامية فيدافع عنها ويحاول أن يبعثها من جديد · فأما عن نقلة الفلسفة الغربية « فما من مذهب رئيسى من المذاهب المعاصرة ، أو من المذاهب التقليدية ، الا وقد وجد له من بين فلاسفتنا نصيرا » · هكذا رأينا من بينهم من يبرز فكرة المذهب العقلى أكثر مما يبرز فكرة الحرية الانسانية كما فعل الأستاذ يوسف كرم ، ومن يبرز فكرة الحرية الانسانية أكثر مما يبرز فكرة المذهب العقلى كما فعل الدكتور عبد الرحمن بدوى · ورأينا من بينهم أيضا من يناصر المثالية مثل الدكتور عثمان أمين ، ومن يناصر التجريبية مثل الدكتور زكى نجيب محمود · واما عن بعثة الفلسفة الاسلامية فقد جمعت بينهم محاولة الدفاع عن هذه الفلسفة لدى القائلين بأنها ليست الا أصداء لفلسفة اليونان وان فرقت بينهم سبل الدفاع أو مناهج البحث ، وأبرز أفراد هذا الفريق : الأستاذ الشـيخ مصطفى عبـد الرازق فى كتابه « تمهيد لتـاريخ الفلسفة الاسلامية » والدكتور ابراهيم بيومى مدكور فى كتابه « الفلسفة الاسلامية — منهج وتطبيقه » والدكتور أحمد فؤاد الأهوانى فى كتابه « فى عالم الفلسفة »

والدكتور على سامى النشار فى كتابيه : « نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام » و « مناهج البحث عن مفكرى الاسلام » ٠

وبعد أولئك وهؤلاء جميعا يجيء نفر غير قليل ممن كتبوا فى الفلسفة بشكل آخر ٠٠٠ من نشر للتراث ، ومن ترجمة للفلسفة الغربية، ومن تأليف مذهبى وغير مذهبى ، وكأنما اقتصرت مناشطهم فى الفلسفة على حالات التفرج السلبى والتأمل الحيادى ٠

تلك هى خطوط العرض فى هذا المقال التصنيفى ٠٠٠ القيم والخطير فى آن ٠ وتتمثل خطورة هذا المنهج التصنيفى فى النظرة الجزئية الى الظواهر ، تلك النظرة التى تؤدى الى عزل الظاهرة ، وتناولها فى ذاتها دون اعتبار للعلاقات المتفاعلة بينها وبين بعضها الآخر من ناحية ، وبينها وبين التيارات الأجنبية المؤثرة فيها من ناحية أخرى ٠ وهذا من شأنه أن يفضى فى النهاية الى عدم الاستبصار بالمنطلق الحقيقى لظواهر التفلسف فى مصر المعاصرة ، ومن شأنه أيضا أن يبقى هذه الظواهر فى أطر جزئية مقفلة ، لا تربطها بالواقع العربى ولا بالواقع العالمى نظرة دينامية موحدة٠

وتتمثل خطورة هذا المنهج أيضا فى النظر الى الظواهر نظرة أفقية لا تمكننا من الارتفاع الى تقييم حالات التفلسف بين فريق الهواة وفريق المحترفين ٠ فمما لا شك فيه أن فريق الهواة كانوا أشبه بفلاسفة الاغريق من حيث صدورهم عن ذواتهم الأصيلة ، وتعبيرهم عن واقعهم الخاص ، واستجابتهم لاحتياجاتهم الملحة من أجل التحرر والاستمرار ، وبذلك كانوا آصل بكثير من فريق المحترفين الذين هم فى الواقع أشبه بفلاسفة الاسلام أولئك الذين انبهروا بتراث الاغريق فاكتفوا بالنقل والشرح ، وفى أسعد الحالات بمحاولة التوفيق بين العقل والنقل ، أو بين الحكمة والشريعة ٠ وكذلك محترفو الفلسفة فى مصر المعاصرة انبهروا بتراث الغرب ، فوقفت تطلعاتهم الفلسفية عند النقل والترجمة ، أو الشرح والتفسير ، وفى أسعد الحالات عند محاولة « الجمع بين الحرية والعقل » ٠ ومن ثم فهم جميعا مرايا عاكسة لمنتجات الفكر الغربى ، وليسوا نظائر مشعة « لوجهة نظر عربية خالصة » ٠ وليغفر لى الدكتور زكى نجيب انفعالى اذا قلت أنهم لا يعبرون عن « الفكر الفلسفى فى مصر المعاصرة » ، بقدر مايعبرون عن الفكر الفلسفى فى أوروبا المعاصرة ٠

أما عن القسم الآخر من محترفى الفلسفة ، أولئك الذين حاولوا تعبئة جهودهم للدفاع عن قضية الفلسفة الاسلامية ضد متهميها بأنها اصداء

لفلسفة اليونان ، فقد داروا فى نفس الحلقة المفرغة التى دار فيها الأقدمون اذ حاولوا الذود عن حيـاض الفكر الاسـلامى ، والرد على متهميـه من المستشرقين • غير أن هذه المحاولة وان صدرت عن نوايا طيبة ، الا أنها تفضى فى النهاية الى نتائج سيئة ، لأنها تعمى بصائرنا عن الكنه الحقيقى للحضارة الاسلامية ، وتقطع ما بيننا وبين جذور الفكر الاسلامى الأصيل، فضلا عن انها محاولة عاطفية خالصة لا هى علمية ولا هى موضـوعية • والاستثناء هنا بطبيعة الحال هو الشيخ مصطفى عبد الرازق فى محاولته وضع أصول المدرسة الاسلامية الخالصة : « المدرسة التى ارادت أن تكشف كشفا حقيقيا عن عبقرية الحضارة والفكر الاسلامى فى مصـادره الأصلية ، قبل وبعد أن يتصل المسلمون وأن يعرفوا التراث اليونانى » • ثم الدكتور على سامى النشار فى اثباته « أن المسلمين لم يقبلوا المنطق اليونانى على الاطلاق ، وانه كان لهم منهج خاص فى جميع علومهم العقلية والأدبية واللغوية بل وفى علومهم العمليـة » ومن ثم نظـر الى فلاسفة الاسلام على أنهم دوائر منفصلة عن تيار الفكر الاسلامى الأصيل ، لفظهم المجتمع الاسلامى وأعلن انهم لا يمثلونه فى شىء • وبعد ذلك يجىء كاتب هذا المقال فى كتابه « حقيقة الفلسفات الاسلامية » الذى أثبت فيـه أن الفلاسفة الاسلاميين سواء فى المناهج التى بحثوا بها ، أو فى القضايا التى بحثوا فيها ، أو فى النتائج التى انتهوا اليها ، لم يعبروا عن روح الحضارة الاسلامية بقدر ما عبروا عن روح حضارة الاغريق ، ومن ثم فان أصالة الفكر الاسلامى تلتمس عند غير الفلاسفة ••• عند علماء الكلام ومن بعدهم علماء أصول الفقه • على أنه عاد فنظر الى كتابات هؤلاء العلماء على أنهـا بداية التعرف على ملامحنا الفلسفية ، أو هى البواكير الأولى للفكر الفلسفى الاسلامى، الذى ارتطم بمشكلات جديدة ، واحتك بثقافات جديدة ، ليسفر عن فلسفة عربية حديثة ، انبثقت من دعوة جمال الدين الأفغانى ، ورسخت بفضل تعاليم محمد عبده ، وبلغت قمتها على يد عباس محمود العقاد وذلك فى كتابه القادم •• : « **البحث عن فلسفة مصرية** » •

وأخيرا تتمثل خطورة هذا المنهج التصنيفى فى عموميته الشديدة ، فهو يدخل ضمن فريق الهواة من هو من المحترفين وأعنى به الأسـتاذ الدكتور طه حسين الذى بدعوته الى « قيم ثقافية جديدة » ، وقيم أوروبية بنوع خاص ، كان أولى به أن يوضع ضمن فريق المحترفين ، بل هو فى الواقع الأب الشرعى لهذا الفريق • وهنا كان أولى بالتصنيف أن يأخذ وجها آخر فيكون بين فريق « الجامعيين » وعلى رأسهم الدكتور طه حسين ،

وفريق « الصحفيين » الذى تمتد جذوره الى الأفغانى ومحمد عبده ، ويبدأ بدايته الصارخة على يد لطفى السيد وعباس محمود العقاد ، مارا بسلامة موسى واسماعيل مظهر ، منتهيا الى أنيس منصور ومصطفى محمود ٠

ذلك لأن الدكتور زكى نجيب محمود قفل دائرة الهواة دون الكتاب المحدثين، وقصر دائرة المحترفين على أساتذة الجامعة ، مما استتبع اثارة هذا السؤال : ألا توجد اتجاهات فلسفية خارج أسوار الجامعة ؟

وعندى اننا نستطيع أن نلتقى خارج أسوار الجامعة باتجاهات فلسفية ربما كانت أكثر أصالة ــ وان كانت أقل ثقافة ــ مما نجده عند كثير من أساتذة الجامعة ٠ فكتابات **أنيس منصور** على الرغم من كل شيء تعبر عن ذهن ذكى نظيف يتخذ من انفعالاته مادة لكتاباته ، فيصدر عن ذات نفسه لا عن غيرها من الذوات ، وتلك هى الوجودية الصحيحة التى يستقل فيها الفرد بتفكيره وشعوره ، دون أن ينتمى لهذا الفيلسوف أو ذاك ، لأن الانتماء لأى فيلسوف وجودى يناقض الوجودية فى أساسها ٠ ومن هنا كانت وجودية أنيس منصور آصل من وجودية الدكتور عبد الرحمن بدوى التى يصدر فيها عن هيدجر ، ووجودية الدكتور زكريا ابراهيم التى يساير فيها كيركجارد ٠

وكتابات **مصطفى محمود** هى الأخرى على جانب كبير من الدفء والأصالة ، فهى صدى مباشر لاحساسه بالحياة ، وتعبير صادق منفعل عن جيلنا القلق الحائر ، الذى يضع مثالياته كلها موضع التجربة ، ويذهب هو نفسه ضحية التجربة ، والذى أطفأ مصابيحه بيده وأعماه الظلام ، فأصبح فى حاجة الى اضاءة مصابيح أخرى جديدة ٠

وليغفر لى الدكتور زكى نجيب انفعالى مرة أخرى اذا قلت اننا لو توسعنا فى كلمة « فلسفة » واستبدلناها بكلمة « فكر » لاستطعت أن أقول ان زعامة الفكر قد انتقلت الى أيدى المفكرين الصحفيين ، كما بدأت على أيدى المفكرين الصحفيين ٠

فلاسفة معاصرون

هو عنوان القسم الثانى من هذا الكتاب ، والقسم الأخير من الجزء الخاص بالفلسفة ، وفيه يتناول الدكتور زكى نجيب محمود مجموعة من الفلاسفة المعاصرين يربط بينهم الخط العلمى التجريبى فى الفلسفة ،

متمثلا تارة فى الواقعية البريطانية عند رسل ومور وهوايتهد ، ومتمثلا تارة أخرى فى البراجماتية الأمريكية عند تشارلس بيرس ووليم جيمس وجون ديوى ، هذا فضلا عن الفيلسوف والشاعر جورج سانتيانا ٠

وفى هذه المقالات تتجلى لنا ثلاثة جوانب فى ثقافة الدكتور زكى نجيب محمود ، يتجلى لنا عقل الفيلسوف الفاهم وأسلوب الأديب العذب وحس الفنان المرهف ٠ فهو يعرض لنا مذاهب هؤلاء الفلاسفة عرضا ان دل على شيء ، فانما يدل على قدرة الدكتور على فهم مذاهب الفلسفة والتعبير عنها ، وهى قدرة لم نعهدها فى غيره من أساتذة الفلسفة ، حتى ليصدق عليه قول العقاد فى كتابه : « أثر العرب فى الحضارة الأوروبية » ٠ « ان قوة التفكير تقاس بالقدرة على فهم مايبتكره الآخرون ، كما تقاس بالقدرة على ابتكاره » ٠

وهو لا يعرض لنا مذاهب هؤلاء الفلاسفة عرضا أكاديميا مشحونا بأقيسة المنطق ومصطلحات الفلسفة ، بل يقدمهم الواحد بعد الآخر فى أسلوب أدبى ممتع ، يجمع بين شفافية الفكرة ونغمية العبارة ٠ بل هو والحق يقال يرسم لهم « صورا » تذكرنا بكتاب برتراند رسل المشهور « صور من الذاكرة » الذى قرأنا فيه رسل الأديب فضلا عن رسل الفيلسوف ٠

ولكى نستمتع أكثر وأكثر بالدكتور زكى نجيب محمود راسم لوحات الفلاسفة ، ننتقل الى الجزء الثالث من هذا الكتاب والمسمى « فى فلسفة النقد الفنى » لنقف وقفة قد تطول عند أولى مقالاته وأكثرها أهمية :

الصورة فى الفلسفة والفن

ففى هذا المقال يحاول الدكتور زكى نجيب محمود أن يرد الصورة فى الفن الى أصلها فى الفلسفة ، متخذا من التصوير دون سائر الفنون مادة لموضوع بحثه ٠ فيرى أن الصور اما أن تكون مشيرة الى شيء فى الطبيعة الخارجية ، واما أن تكون مشيرة الى شيء فى طبيعة الفنان الداخلية ، أو تكون كيانا مستقلا بنفسه مكتفيا بذاته ، وها هنا يبرز ارتكاز العمل الفنى على تكوينه البحت ٠

ففى الحالة الأولى « **يحاكى** » الفنان جزءا من العالم الخارجى ، وفى الحالة الثانية « **يعبر** » الفنان عن جزء من العـالم الداخلى ، وفى الحالة الثالثة « **يخلق** » الفنـان تكوينه الفنى خلقا لا يحاكى شيئا فى الخارج ولا يعبر عن شىء فى الداخل ٠

فاذا وقف الفنان حيال الطبيعة يريد تصويرها ، فانما يكون فى احدى حالتين : فاما انه يريد تصوير الطبيعة فى ظاهرها ، وهـذا هو النقل الحرفى الذى تأتى فيه الصورة انعكاسا كاملا للأصل المصور ، أو انه يريد تصوير الطبيعة فى صميم حقيقتها ، وهنا يكون تصوير الحقيقة فى أشكال ثلاثة :

١ ـ فاما أن يجعل تلك الحقيقة أشكالا هندسية : وهنا تكون النظرية الفيثاغورية فى الفلسفة ، هى ما يقابل التكعيبية فى الفن ٠

٢ ـ أو تجريدا للجوهر : وهنا تكون نظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة ، هى ما يقابل الفن الذى يجرد الشىء من جوهره ٠

٣ ـ أو ابرازا لوظائف الكائنات فى فاعليتها ونشاطها : وهنـا تكون النظرية الأرسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى الى نوع معين ، هى ما يقابل الفن الكلاسيكى ٠

وهذه كلها تفسيرات للصورة فى حالة ما اذا وقف الفنـان حيال الطبيعة يحاول تصويرها ، لا فى ظاهرها بل فى صميم حقيقتها ٠ على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى ، يحاول فيهـا أن يجعل عمله الفنى اخراجا لطبيعته هو الداخلية ، وهنا يكون التحليل النفسى للشعور واللاشعور هو ما يقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيريالية ٠ وقد يقف الفنـان وقفة ثالثة وأخيرة يريد بها لفنه ألا يصور شيئا فى الخارج وألا يعبر عن شىء فى الداخل ، وهنا يكون استقلال الفن فى عالم وحده ، عالم ثالث ، بين الطبيعة والذات ، هو ما يقابله التجريد الخالص فى الفنون ٠

تلك هى وجوه الامكان التى تجىء عليها الصورة فى الفلسفة والفن، عرضناها عرضا نتبين منه مقدرة الدكتور زكى نجيب محمود على هضـم الفلسفة وتذوق الفن ، ومن ثم توحيد الاتجاهات واقامة الروابط مما ييسر التحليل والمقارنة واستخلاص النتائج العامة ٠

على أن الدكتور زكى نجيب محمود يكشف عن فهم عميق لمفهـوم الفن الحديث حين يقول : « انه لا مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطراح مفهوم الفن القديم اطراحا تاما ، ومفتـاح الدخول الى

هذا العالم الفنى الجديد ، هو ألا تنظر الى الصورة على أنها صـورة لشىء مما يتبدى للعين » ٠

وهذا صحيح ، بل هو عين ما قلناه فى معـرض الدفاع عن مسرح اللا معقول من ان عمل الفنان الدرامى الحديث ان بدا « لا معقولا » فلأنه ابتكار ، والابتكار لايكون كذلك الا اذا كان غير مألوف ولا معتاد ٠ وأن بدأ عمله خاليا من المعنى فلأنه لا يستطيع أن يفصح عن معناه ، لأن الخلق نفسه هو المعنى ٠ وان بدا أنه لا يدل على شىء فلأنه لا يصور شيئا وانما يخلق شيئا آخر جديدا ٠ ومن هنا جاء بحث الفنان الدرامى الجديد عن عوالم أخرى جديدة ، وعن ايقاعات ومؤثرات جديدة ، بل وعن قيم ومبادىء فنيـة جديدة ، مغايرة لتلك التى اعتدناها من زمان فى الفن التقليدى القديم ٠

على أن الدكتور زكى نجيب محمود يعود فيطرح سؤالا على جانب كبير من الخطورة ، وأعنى به هذا السؤال : متى تكون الصورة « الفورم » جميلة ؟

ويبدأ الدكتور اجابته على هذا السؤال ، برفض المفهوم الشائع بين الناس من أن الجمال هو غاية الفن ، ويتجه نحو النشوة التى تحدث عند الناظر الى العمل الفنى فيسأل : ما سر هذه النشوة ، وما مبعثها ؟ لينتهى الى أن جمال الصورة يرتكز فى النهاية على تكوينها الفسيولوجى والنفسى ٠٠ على المماثلة أو السيمترية ٠ فاذا عدنا وسألنا ٠٠ لماذا يكون فى المماثلة جمـال ؟

أجاب الدكتور زكى نجيب محمود بأن مبدأ السيمترية نفسه ، أو ان شئت فقل مبدأ الايقاع ، يمكن اعتباره شيئا داخلا فى فطرة الانسان وطريقة تكوينه ، فالايقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة فى طبيعـة الانسان ٠٠ فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا ـ وعند الدكتور ان هذا الايقاع الفطرى فينا هو ما يجعلنا نتوقعه فى مدركاتنا ، ونستريح اذا وجدناه ، ويصيبنا القلق اذا فقدناه ٠ من هنا كانت السيمترية فى العمارة ، وكانت المماثلة فى التصوير ، وكان الايقاع فى الموسيقى ، وكان الوزن فى الشعر ٠

وبذكر الشعر يمكننا أن ننتقل من البحث « فى فلسفة النقد الفنى » الى البحث « فى فلسفة النقد الأدبى » وهو عنوان الجزء الرابع من أجزاء هذا الكتاب ، الذى ناقش فيه الدكتور قضية الشعر الجديد فى أربع مقالات

٠٠ المقالان الأوليان ناقش فيهما الوجه النظرى لهذه القضية ، وناقش الوجه التطبيقى فى مقال « ما هكذا لناس فى بلادى » اشارة الى ديوان « الناس فى بلادى » للشاعر **صلاح عبد الصبور** ، ومقال « كان لى قلب » اشارة الى ديوان « مدينة بلا قلب » للشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** ٠ وربما كانت أهم هذه المقالات جميعا من حيث تعبيرها عن رأى صاحبها فى الشعر الجديد مقال :

ما الجديد فى الشعر الجديد ؟

يبدأ الدكتور زكى نجيب بمحاولة تعريف « الجـديد » لكى يحدد مفهوم الشعر الجديد ٠ وعند الدكتور ان الجديد هو ما جاء تعبيرا عن روح العصر ، أو هو « العصرى » الذى يتشرب القيم السائدة فى عصره دون أى عصر آخر ، بحيث لو ارتد بمعجزه الى عصر سابق أو لاحق لأحس بالغربة الشديدة التى يؤثر عليها العـدم ، كما حدث لأهل الكهف فى مسرحية توفيق الحكيم ٠

وهل ينطبق هذا التعريف على أنصار الجديد وحدهم ، وأشد الشعراء التزاما للقديم ، ألا يعبر عن روح العصر ؟

لئن كان هذا هو المعنى الذى يقصد اليه أنصار الشعر الجديد ، فلابد للسؤال فى رأى الدكتور من سؤال آخر مؤداه : وماذا فى شعرهم ــ وليس فى شعر سواهم ــ مما يساير العناصر المميزة لعصرنا ؟

وهنا يناقش المؤلف قضية الشعر الجديد من كلا وجهيها : المضمون والشكل ، أو الخبرة الشعورية والقالب الشعرى٠ فأما عن الخبرة الشعورية فلا يمكن أن تتخذ محكا للتفرقة بين جديد الشعر وقديمة ، وبالتالى لايمكن أن تكون مسوغا لأن يكون الأول جديدا والثانى قديما ، لأنه كما يقول الدكتور « اذا لم يتفرد كل شاعر بخبرته الشعورية ، لما استحق أن يكون شاعرا على الاطلاق ، ودع عنك أن يوصف بكونه جديدا أو قديما » ٠

اذن فقد سقطت قضية المضمون ولم تبق الا قضية الشكل ، ولنعرف رأى الدكتور فيها هى الأخرى ٠

عند الدكتور أن الشكل والشكل وحده هو فيصل التفرقة بين الشعر القديم والشعر الجديد ، فالسمة المميزة للشعر الجديد هى التخفف

من العناية بالشكل ، أو هى على الأقل عدم التزام الشاعر الجديد بالشكل التزام الشاعر الذى يحافظ على عمود الشعر الموروث ٠

فاذا كان هذا هو الفرق بين الشعر القديم والشعر الجديد ، فرأى الدكتور زكى نجيب محمود أن ما يسمى « بالجديد » هو محاولة أريد بها أن تكون شعرا ، لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت، والفرق عندئذ لا يكون فرقا بين شعر « جديد » وشعر « قديم » ، بل يصبح الفرق فرقا بين الشعر وما ليس بشعر على الاطلاق ٠

فعند الدكتور أن الشكل والشكل وحده هو ما يميز الفن فى شتى صنوفه ، وانه لو انهار الشكل لم يعد الفن فنا ، حتى وان بقى موضوعه كاملا لم ينقص منه شيئا ٠ ويدلل الدكتور على أهمية الشكل فى الشعر بأن ما يخسره الشعر بالترجمة من لغة الى لغة أخرى ، أو بالنثر حين تنثر قصيدة الى نفس اللغة التى نظمت فيها « هو هذا وحده : هو الشكل » ٠

وما الشـــكل ؟

الشكل عند الدكتور هو : « ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فاذا احتاج هذا النغم الى رابطة تربطه فى أجزاء القصـيدة لجأت الى القافية ، واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لها ما أردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية فى القصيدة » ٠

اذن فقد ضاعت على الشعر الجديد قضية الشكل ، كما ضاعت عليه قضية المضمون ولم يبق له شيء ، بل لم يعد له فى رأى الدكتور وجود على الاطلاق ٠ وهنا نجد أن الدكتور زكى نجيب محمود سلالة عقادية أصيلة وانه منغرس فى نفس التربة التى نبت فيها العقاد ؛ وهو ما نختلف فيه اختلافا واضحا سواء مع الأستاذ أو مع الدكتور ، وان لم يكن هنا مجال شرح أوجه هذا الاختلاف ٠

عموما ؛ هذا هو كتاب « فن وفلسفة » للدكتور زكى نجيب محمود ، الفيلسوف الفنان الذى قد نختلف معه فى بعض الآراء ، ونتفق معه فى بعض الآراء ولكننا جميعا لا نملك الا أن نحبه ونحترمه ، لحضانته لقضايا الفكر وانفعاله بمشكلات الأدب وريادته لفضاء حياتنا الثقافية ، فى الوقت الذى تخلف فيه آخرون فظلوا فى منطقة انعـدام الوزن ٠٠ بين جـدران الكليات ، ووراء أسوار الجامعة ٠



شاهد على هذا العصر

* هذه هى حياتنا .. « ملل فى ملل » أناس يمشون وهم نائمون ، يمشون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون أن يدروا . انهم دائخون .. نيام .. نيام..

والنتيجة .. « النتيجة هى شقاء أبناء هذا العصر » .



قارىء هذا الكاتب بل قارىء **أنيس منصــور** ، لا يمكنه أن يقــاوم ما فى أسلوبه من اثارة فكرية واغراء ذهنى ، انه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الأفكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور٠٠ انه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد **ميشيل بيتور** الذى يريد لقارئه أن يقف وسط الصفحة وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساهرة ٠

والواقع ان عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من موقف فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب المنفلوطى والرافعى والمازنى وطه حسين لم يطف فوق سطح أدبنا العربى الحديث ، أسلوب فاقع بحيث يشكل مرحلة أسلوبية جديدة مثل أسلوب أنيس منصور ٠

على انه اذا كان **سقراط** قد أنزل الفلسفة من السماء الى الأرض ، فقد جاء أنيس منصور ليمسح بها الأرض ، ذلك ان سقراط صرف الفلسفة من البحث فى الأمور العــلوية التى تخص الآلهــة ، الى البحث فى الأمور الأرضية التى تهم الانســان ، صرفها الى البحث فى الفضيلة والمعــرفة وما ينبغى أن يكون عليه سلوك البشر ٠

ولكنها على أيام أنيس منصور أصبحت تبحث : لا أقول فى الأمور الأرضية وكفى بل فى الأمور الأرضية والأرضية جــدا ، فى كنه مرض الانســانية فى منتصف القرن العشرين ٠٠٠ القلق والســأم ، التوتر والألم ، العبث والضــياع ، الاحســاس باللاجدوى والشــعور بالغربة والغرابة والاغتراب ، وكلها عند أنيس منصور أسماء لمسمى واحد هو ٠٠ الملل ٠ فمن الملل يصدر كل شىء ، والى الملل يرتد كل شىء ، ولذلك فهو

يرى : « انه فى البدء خلق الله السموات والأرض ، وأنه شعر بالملل وبعد ذلك خلق آدم وحواء • وآدم وحواء شعرا بالملل فى الجنة فارتكبا أول خطيئة •• وملا الحيـاة على الأرض فارتكب أحد أبنائهما أول جريمة » • وهكذا •• هكذا كل شيء ، فليس المـاء أصل الأشياء كما قال الحـكماء اليونان ، وليس هو النار ولا الهواء ولا التراب وانما هو الملل •• الملل الأسمى أو الملل فى أعلى درجاته أو هو باختصار الملل الخلاق •

الملل اذن هو الركيزة المحورية التى تدور عليها أغلب مقالات هـذا الكتاب (وداعا أيها الملل) أو هو الحدس الفلسفى البسيط الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه أبدا ، ذلك أن أنيس منصور شأن كبار كتاب الوجودية الأصلاء ، يتخذ من حياته مادة لكتاباته ، وما حفلت به هذه الحيـــاة من زلازل باطنية عنيفة ، وأزمات وجدانية حادة استطاع أن يعبر بهـا عن حقيقة وجودية هامة هى « ان الفلسفة لابد أن تكون وليدة تجربة حية أو خبرة وجودية » •

ومن هنا كان أنيس منصور بحق الكاتب الوجودى الأولى فى ثقافتنا العربية ، لان الارتماء فى أحضان مذهب من المذاهب الوجودية ينـاقض الوجودية الحقة فى أساسها ، وأساس الوجودية عند كل كاتب من كتابها الكبار ، أن يســتقل الفرد بتفكيره وشعوره وعمله عن كل قيد من قيــود المذهبية ، فليس وجوديا على الحقيقة ذلك الذى يقول انه وجودى على مذهب هيدجر كما يقول **الدكتــور عبد الرحمن بدوى** ، أو وجــودى على مذهب كيركجارد كما يقول **الدكتور زكريا ابراهيم** ، أو وجودى على مذهب سارتر أو كامى كما يقول الكثيرون •• « لأن تقليده فى حياته لحياة انسان آخر يلغى حياته المستقلة ، ويجعله تابعا من توابع التقليد، الذى تثور الوجودية عليه » كما قال بحق أستاذنا العقاد •

أقول ان أنيس منصور اذ يتخذ من تجاربه الحية قاعدة لاطلاق كتبه وكتاباته ، انما يشارك كبار كتاب الوجودية فى الابتداء من نقطة ذاتية خاصة ، تعبر عن تجربة وجودية ، هذه التجربة هى التى يفلسف بهـا حياته ويحيا بها فلسفته ، وعن طريقها يصدر من الداخل ليلتقى بالخارج أو يخرج من عزلة « الأنا » ليتصل « بالهم » أو الآخرين • على أن هذه التجربة تأخذ بالضرورة صورا متعددة تبعا لاختلاف كل كاتب عن الآخر، فهى عند كيركجارد قد اتخذت صورة قشعريرة صوفية قوامها « الخطيئة » والكفارة ونشدان الخلاص ، واتخذت عند هيدجر صورة شعور حاد بأن

الوجود للعدم أو أن الوجود سائر حتما نحو الموت · واتخذت عند سارتر صورة شعور مريض «بالغثيان» ، مادام الوجود فى نظره حزمة من الأشياء المتلازجة لا يربط الواحد منها بالآخر صلة روحية ، ومادام الأمر كله لا يعدو أن يكون تلامسا « يلتزج » فيه وجود بوجود · أما عند البير كامى فقد اتخذت هذه التجربة صورة احساس أليم بأن كل مافى الوجود «عبث» فنحن نولد ونحيا عبثا ، نسعى ونشقى عبثا ، نعمل ونأمل عبثا ، والحقيقة أن الكل باطل والكل الى انتهاء ؛ وهذه هى النهـاية « اللامعقولة » لكل موجود ·

وبعد هؤلاء جميعا تجىء هذه التجربة لتتخذ عند أنيس منصور صورة شعور غامض حنون ·· كأنه الخدر ·· كأنه الهم ·· كأنه التثاؤب ·· كأنه اللاشىء أو اللامعنى ، انه حالة فقدان كل شىء لفحواه ، وفقدان كل شىء لجدواه ، انه حالة أن تفقد « استطعامك » لأى شىء ··· أن تأكل ولا تتذوق ، أن تستلقى ولا تنام ، أن تشتهى ولا تحب · انه باختصار حاله انعدام الوزن أو استواء الطرفين ··· هذه الحالة هى التى يطلق عليها أنيس منصور اسم ·· الملل · « فأنا فى حالة الملل لا أعرف بالضبط ان كنت أنا المرض أو أنا المريض · ولا أعـرف ان كنت أنا المريض الذى انتقلت عدواه الى غيره أو أنا ضحية لمـرض الآخرين » · وعنـد كاتبنا المتفلسف ان الذى يشعر بالملل ليس هو الذى لا يرغب فى الحيـاة ·· وليس هو الذى لا يرغب فى الموت : « لأن الذى لا يرغب فى الحياة يرغب فى الموت ·· والذى لا يرغب فى الموت يرغب فى الحياة ·· فكلاهما يرغب فى شىء ·· ولكن الذى يمل أو الذى يتململ هو انسان لا يرغب حتى فى الرغبـة » ·

وهكذا استطاع أنيس منصور أن يشخص هذا الداء الذى أصيب به قرننا العشرون ، هذا المرض الذى هو مرض الأمراض ، وهـذا السم الذى هو سم السموم ، هذا السم المضاد للطبيعة كلها ، والذى يسمى·· الملل · وهو ليس الملل العارض ملل التعب أو ملل الحيرة ، وليس هو الملل السطحى الذى يرجع الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هو الملل العميق ، الملل الكامل ، الملل الخالص ، الملل الذى « ليس له مادة سوى الحياة نفسها ، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصـيرة الحى » · كما وصفه الشاعر بول فاليرى ·

هذا الملل المطلق ليس فى ذاته الا الحياة عارية تماما اذا نظر الأحياء اليها بوضوح ، وهذا الملل المطلق هو المنـاخ الذى يعيش فيه انسـان

العصر الحديث ، الانسان الحر حرية كاملة بعد أن تحققت له الحرية السياسية ، وأخذ يمارس حريته الشخصية : « وقد تكون كلمة « الحرية الشخصية » كلمة غريبة ، ولكنا لآننا فى مصر عانينا الاحتلال السياسى أزمانا طويلة ، فكل حديثنا عن الحرية كان حديثا عن الحرية السياسية ٠٠ مع ان الحرية السياسية هى أضيق أنواع الحريات ، وانما الأصل هو الحرية الشخصية ٠٠ حريتى وحريتك » ٠

هذا هو الانسان الحديث ، الانسان الذى يعبر بحياته وكتاباته عن « الحرية الداخلية » ، كما يعبر عن تأمل آثارها الطبيعية ٠ والوجودية ليست شيئا سوى فلسفة هذا الانسان الحديث ، فاذا كان لعصرنا جوه الخاص ، فكتاب « وداعا ٠٠ أيها الملل » هو التعبير الفلسفى عن هذا الجو ٠

والآن لنحلل بعض مكونات هذا الجو ، أو بتعبير أصح لنحلل « فلسفة الملل » عند أنيس منصور ٠

وصفنا كتاب « وداعا ٠٠ أيها الملل » بأنه بحث فى كنه مرض الانسانية فى منتصف القرن العشرين ، ذلك لأن أنيس منصور يرى ان الانسانية مريضة فى هذا العصر ، وان مرضها هو مرض الأمراض ، تماما كما وصف الكاتب الانجليزى الشاب **كولن ويلسون** كتاب « الغريب » The Outsider بأنه : « دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى القرن العشرين » ٠ فهو الآخر يرى أن الانسانية مريضة فى هذا القرن. وكلاهما يخصص الجزء الأكبر من كتابه لتشخيص هذا الداء الذى تعانيه الانسانية ، ثم يقترح (كولن ويلسون قبيل خاتمة الكتاب وأنيس منصور على غلاف الكتاب) الدواء الذى بفضله يمكن للانسانية أن تشفى من مرضها الدفين ٠ الا أن كولن ويلسون يصف هذا المرض بأنه مرض « الغربة » بينما يصفه أنيس منصور بأنه مرض « الملل » ، ويلتمس كولن ويلسون الخلاص فى الرؤية الصوفية أو الكشف الروحانى أو فيما أسماه « طريقة النمو المتسق للانسان » أما أنيس منصور فيلتمس الخلاص فى الحب تارة وفى العمل تارة أخرى أو فيهما معا ، على اعتبار ان الحب هو الشحنة الوجدانية للعمل ، وان العمل هو الذى « يضع حدا لحالات التفرج السلبى والتأمل الحيادى ليتخذ موقفا ايجابيا من نفسه ومن غيره » ٠

ولكن ماطبيعة هذا « الملل » ؟ كيف يصاب به الانسان ، وكيف يمكن أن يشفى منه الانسان ؟

عنــد أنيس منصــور أن ظاهرة الملل تبــدو لأول وهلة ظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات الانسان الذى يصاب بالملل ، أنه لايتلاءم مع المجتمع الذى يعيش فيه « فالذى عنده ملل يشعر انه ليس على صلة بالواقع .. انه منعزل .. انه معزول .. انه منقطع .. انه مقطوع . وانه لا توجد لديه وسيلة للاتصال بالعالم الخارجى » . لكن ظاهرة الملل فى الحقيقة ليست مجرد ظاهرة اجتماعية ، فالشخص الذى يعانى تجربة الملل هو الشخص الذى يرى الانسان على حقيقته، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين طبيعــة الحيـــاة فى المجتمع ، ولأنه يدافع عن الحقيقة وحدها ولا يقبل غيرها نراه دائما اما ثائرا على المجتمع ، واما منعزلا عن المجتمع. وهذا هو السبب فى ان الانسان «الملول» ان صح هذا التعبير ، يكون هدفا لحملات كل الذين يعيشون من المساومة مع ضمائرهم ، وكل من لا عقيدة لهم سوى الدعاية الفارغة ، وكل من لهم قلب طيب الى حد العبط .

ومن هنــا نرى ان ظاهرة الملل عنــد أنيس منصـــور لهــا جانب سيكولوجى وجانب ميتافيزيقى فضلا عن جانبها الاجتماعى ، وأنها تمر بمراحل ثلاث هى على التوالى : مولد الملل ثم حياة الملل وأخيرا موت الملل. هذه المراحل الثلاث تؤلف فيما بينها ما أسميناه : المعنى الدرامى للحياة. والآن لنتناول كل فصل من فصول هذه الدراما .. **دراما الملل** .. بشىء من التفصيل :

مولد الملل :

يرى أنيس منصور ان مولد الملل كان على أيدى ثلاثة رجال كبار استطاعوا أن يفتتحوا قرننا العشرين ، ان لم نقل انهم هم الذين صنعوه صنعا ، والصنعة والصناعة والتصنيع هى من علامات هذا القرن ، قرن الأشياء المصنوعة . أليست كل نواحى البيئة الطبيعية الريفية تصـــبح بحكم تقدم المدنية بيئة صناعية ؟

ويصف أنيس منصور كل من هؤلاء الرجال ، بالصياد الذى مد يده الى الشبكة فوجد بها زجاجة مقفلة ، فلما فتحها خرج منها مارد جبار ، كان محبوسا فى قاع البحر منذ ألوف السنين . الصياد الآول هو **كارل ماركس** الذى فتح الزجاجة فخرج ماردها على هيئة رجل كادح يطالب بحقه فى

الخبز ، والصياد الثانى هو **سيجموند فرويد** الذى خرج مارده من زجاجة اللاشعور على هيئة غريزة جائعة تطالب بحقها فى الجنس ، والصياد الآخر واسمه **اينشتين** ·· خرج مارده على هيئة طاقة هائلة سجلت أول انفجار ذرى عرفه التاريخ ·

هؤلاء الرجال الثلاثة الذين وجد أنيس منصور انهم بمثابة القوى العامله فى القرن العشرين ، هم أنفسهم الكاتب الانجليزى **ت·ا·لورانس** T.E. Laurence والرسام الهولندى **فان جوخ** van Gogh وراقص الباليه الروسى **نيجنسكى** Nijinsky الذين رآهم كولن ويلسون على انهم غرباء يمثلون نماذج ثلاثة لمرض الغربة الذى أصيب به قرننا العشرون · وكما تمثلت قوة الخبز فى كارل ماركس وقوة الجنس فى سيجموند فرويد وقوة الطاقة فى اينشتين ، وحاول كل منهم ان يقضى على داء الملل ولكنه فشل · اذ حاول ماركس أن يقضى على الجوع فحسب ، وحاول فرويد أن يشبع الغريزة فقط ، واكتفى اينشتين بالتحكم فى المادة ، كذلك حاول الثلاثه الآخرون أن يشفوا من مرض الغربة بالسيطرة على أنفسهم ، لكن سيطرتهم لم تكن كاملة ··· ذلك أن لورانس حاول أن يسيطر على عقله فحسب، وفان جوخ على انفعاله ، ونيجنسكى على جسده · ومن هنا ذهب كولن ويلسون الى أن الرجل المثالى هو الذى يجمع بين فكر لورانس الثاقب وانفعالات فان جوخ الجامحة وادراك نيجنسكى لامكانيات جسده ، تماما كما ذهب أنيس منصور الى ان سعادة الانسان الحديث لن تتحقق الا اذا جمع بين هذه القوى الثلاث ·· الخبز والجنس والطاقة فى نوع من التعايش السلمى · أما بقاؤها هكذا فى حالة هدنة مسلحة أو حرب باردة فهو ما يسبب شقاء الانسان · وهذا ما عبر عنه بقوله : « ونحن نريد أن يتحول الوحش ، هذا النمر الى قط ، هذا السيد الظالم الى انسان طيب مطيع ، هذه الجماهير الى قوى عاقلة ، هذه الغرائز الى طاقات سامية · والزجاجات ماتزال مفتوحة ، والمفاوضات بيننا وبين هذه العفاريت دائرة ·· لا أمل فى أن تدخل هذه العفاريت الى زجاجاتها ، لنرمى بها فى أعماق البحر ·· لكننا بالعقل نحاول أن نروض القوى الجبارة ·· وبين عقلنا وهذه القوى الهائلة تهتز حياتنا وسعادتنا » ·

وهذه هى أول علامات العصر الذى نعيش فيه ·· أن تهتز حياتنا وسعادتنا بين عقلنا وبين هذه القوى الهائلة ، ومن هذا الاهتزاز الذى سرعان ما يتحول الى زلزال ، تطفح علامات العصر ، وعلى رأس هذه العلامات الايمان الغريب بالمؤسسة وبالمنظمة وبالنقابة ·· الايمان بهذه الأشكال

المعنوية ، ثم الايمان باله آخر اسمه : النظام ·· الترتيب ·· « وهذه الحياة المنظمة أو المنتظمة أو المرتبة أو الرتيبة هى التى أصابت الانسان بمرض هذا العصر : الملل ·· القرف ·· الدوخة ·· الغثيان ·· ولم يحدث فى عصر من العصور أن شعر الانسان بالملل ·· وبأن اليوم كغد ، وأن الغد كبعد الغد ، وأنه لا طعم لشىء ولا لذة لشىء ولا أمل فى شىء ولا يأس من شىء ·· لم يحدث شىء من هذا قبل القرن العشرين » ·

صحيح : لم يحدث شىء من هذا قبل القرن العشرين ، ويكفى أن تقرأ ما يكتبه سارتر فى فرنسا ، ومورافيا فى ايطاليا ، وأوزبورن فى انجلترا ، وجاك كيرواك فى أمريكا ، وحتى نجيب محفوظ فى روايته قبل الأخيرة « السمان والخريف » ، يكفى أن تقرأ هؤلاء جميعا لترى ان كتاباتهم كلها تصدر من نبع واحد اسمه ·· الملل · ويصف أنيس منصور الشعور بالملل بحالة انقطاع التيار الكهربائى ونحن نرى الأشياء ، أو بحالة انقطاع الماء الساخن ونحن نستحم : « فالملل هو الذى يجعل كل ما حولنا غريبا ··· أو يجعلنا نحن غرباء فى هذا العالم · فالشعور بالغرابة ، والشعور بالاغتراب هو بداية الملل · ولذلك فوسائل الاتصال بالغير ميتة ·· فالانسان حى ولكن مواصلاته ميتة ·· انه جثث ألفاظ ، وقبور معان ، وعفن فكرى » ·

وهكذا نرى أن الملل وان كان منشؤه اجتماعيا ، الا أنه ينمو ويحيا فى تربة سيكولوجية خالصة ، هى الفصل الثانى من دراما الملل ، الذى أسميناه :

حياة الملل :

اختار كولن ويلسون مثلا على الغريب النموذجى فى الأدب الحديث بكل قصة **هنرى باربوس** H. Barbusse « الجحيم » ؛ ذلك البطل الذى كان يمعن فى الغربة فيلجأ الى غرفته فى الفندق ، يغلق بابها ويقف على الفراش ليراقب ما يدور فى الغرفة التالية من ثقب فى الحائط ، انه ينظر ويرى الغرفة التالية وهى تدعوه الى عريها ، هذه الغرفة ليست الا الحياة وقد خلعت ملابسها ، ولذلك فهو كما يقول باربوس : « كان يرى أكثر من اللازم ، ويعرف أكثر من اللازم » ·

وكذلك فعل أنيس منصور ، اختار مثلا نموذجيا للملل فيلم «الليل» للمخرج الايطالى العظيم **أنطونيونى** ·· « فكل شىء فى القصة ، وفى أبطال

القصة يؤكد معنى الملل ٠٠ أناس فى حالة ملل أو ملل على هيئة أناس» ٠ وقصة الفيلم خالية من الحوادث ، فمن معانى الملل ألا تكون هناك حوادث، كل ما هناك اننا نشاهد رجلا وزوجته فى طريقهما الى أحد المستشفيات ، الزوجة وجهها جامد لا يتحرك ، أما الزوج فهو فى حالة غريبة من فقدان النطق ٠٠ « انه لا يتكلم ، واذا تكلم فهو لا يقول شيئا ٠ لم يعد هناك ما يقوله ، واذا وجده فانه لا يجد الدافع لكى يقوله ، واذا وجد الدافع كان الدافع الوحيد هو ألا يقول شيئا » ٠

هذا الزوج أديب ، وقد صدرت له قصة جديدة ، ولكن لاتبدو عليه السعادة ، والاثنان يزوران رجلا مريضا ، وهذا المريض سعيد بصوت آلات البناء ، وبصوت الطائرات النفاثة والصواريخ ، انه سعيد لأنه مريض ، لأنه فى أجازة اجبارية ، ويبدو ان هـذا المريض هو الآخر أديب ٠ وتنتهى الزيارة وتبدأ مشكلة كل يوم ٠٠ » « أين تذهب هذا المساء ؟ » أما الأديب فعنده حفلة أقيمت فى نادى القصـــة بروما بمناسبة قصته الجديدة : « الذين يمشون وهم نيام » ٠ وتضيع الزوجة فى زحام الاحتفال بزوجها فتتسلل الى الخارج ٠٠ الى شوارع روما لتتسكع فى الطرقات ، وتتفرج على الناس والأشياء ٠ وأخيرا يعودان الى البيت ٠٠ الزوجة تدخل الى الحمام وتلقى بنفسها فى البانيو ، والزوج غارق فى ملله ٠٠ فى ملابسه « وليست ملابسه الا مللا مصنوعا من القماش » ٠

ويقترح الزوج بلا حماسة أن يذهبا الى بيت أحد الأثرياء ، وتوافق الزوجة بلا حماسة على الذهاب ٠ وهنا نشاهد « عشرات من الأغنياء من النساء والرجال يلعبون ، أو يقطعون الليل ، أو يهربون من الملل ٠ كل واحد قرفان ٠٠ الكلام قرف ، الوجوه كاذبة ، أو لا هى كاذبة ولا هى صادقة ٠٠ محايدة ٠٠ أناس لايعرفون ماذا يفعلون » وفى حديقة القصر نرى الزوجة تروح وتجىء بلا صمت وأيضا بلا كلام ، وزوجها مشغول عنهـا أو بعيد عنها ٠ وقبيل نهاية القصة تعترف الزوجة بأن الأديب المريض فى المستشفى كان يحبها ، كان يعبدها ، كان يقول لها : أنت ، بعكس الزوج الذى لم يكن يقول لها الا : أنا ٠

وفى نهاية القصة تخبره الزوجة بوفاة الأديب المريض ، فلا يتأثر ولا يهتز لأن شيئا لم يعد يهزه ، لأن شيئا لم يعد يحركه ٠٠ لا الحيـاة ولا الموت ، لا الكلام ولا الصمت ، ولا حتى الأدب ٠٠ « انه يعلن أنه لن يكتب بعد اليوم شيئا » ٠ ونهاية الفيلم كأنها بدايته ٠٠ ملل فى ملل ٠

وكأن أعمالنا وأقوالنا ما هي الا صلوات لاله جديد اسمه ٠٠ الملل ، فالزواج قاتل للحب ، والتعود قاتل للزواج ، والملل قاتل للجميع !

وهذه هي حياتنا ٠٠ « ملل في ملل » أناس يمشون وهم نائمين ، يمشون دون أن يدروا ، وينامون دون أن يدروا ، ويقتلون أنفسهم دون أن يدروا ٠ انهم دائخون ٠٠ نيام ٠٠ نيام ٠٠ عراة كأبناء نيام نيام ٠ حيوانات كأبناء نيام نيام ٠ يأكل بعضهم البعض كأبناء نيام نيام » ٠

والنتيجة ٠٠ « هي شقاء أبناء هذا العصر » ٠

ولكن ؛ ألا توجد وسيلة للخلاص من الملل ؟ هل الملل قد أصبح كلون البشرة لا يمكن أن يزول الا بزوال صاحب البشرة ؟ هل الملل قد أصبح كالبقع الموجودة في جلد النمر لا أمل في غسلها ؟ أيوجد هناك أمل ؟

ويرد أنيس منصور على تساؤله بأنه « لا راحة لأبناء هذا العصر الا بالمعجزة » ٠ ولكن من أين لنا هذه المعجزة ٠٠ هل نلتمسها في العلم ؟ لا ٠٠ في الدين ؟ لا أيضا ٠٠ في الحب ؟ نعم ٠٠٠ اذن فالحب هو خير دواء لعلاج الملل ٠٠ بالقضاء عليه ٠

موت الملل :

ولكن لماذا يرفض أنيس منصور معطيات العلم ، مع اننا نعيش فعلا في عصر العلم ، والعلم قد حقق لنا الكثير من المعجزات ؟

الحقيقة أن أنيس منصور لا ينكر اننا نعيش في عصر العلم ، وأن الناس أصبحوا يؤمنون بالعلم والعلماء والآلة الحديثة ، وأن ايمانهم هذا بالعلم جعلهم يكفرون بالكلمة والعبارة ٠٠ بالفن والشعر ٠٠ بالذوق والخيال ٠ ولكنه يرى أن ايماننا بالعلم هو سر شقائنا ٠٠ فالآلات والسيارات والتليفزيون لم تحقق لنا سوى الوحدة والعزلة والانفراد ، والطب أصبح عاجزا عن علاج أبسط الأمراض ، والأسلحة انقلبت ضدنا فبدلا من أن تحقق لنا السلام جعلتنا في حالة طوارىء ٠٠ في حالة استعداد للقتال ٠ فالعلماء هم حقا أنبياء هذا العصر ، ولكنهم أداروا ظهورهم للناس ، واتجهوا بوجوههم الى المادة ، فلم يبق أمامنا الا الدين ٠٠

« ولكن رجال الدين ليست لهم كلمة مسموعة في عصر العلم ٠٠ انهم ينادون بالسلام الذى افتقده الناس ، والحب الذى لم يعرفوه ٠٠٠

وصوت رجال الدين يجيء من الداخل ، من داخلنا ، من أنفسنا ·· ونحن هاربون من أنفسنا ·· ولذلك فنحن لا نسمع صوت رجال الدين » ·

اذن فلابد لنا من سبيل آخر غير العلم والدين نلتمس فيه المعجزة ، وننتظر المعجزة مع أننا نحن المعجزة · ان المعجزة فى داخلنا وليست فى الخارج ، ولكى ندرك هذه الحقيقة لابد لنا من لحظةباهرة ·· لحظة بعيدة عن « غبش » الحياة اليومية ، لحظة تتوهج فيها حواسنا جميعا ، وتنسجم فيها روحنا مع الوجود ، فيبدو لنا العالم قائما على صلة روحية متجددة ، ويتجلى لنا فى الحياة معنى عميق غاية ما يكون العمق ·· اسمه الحب · وهدف رائع غاية ما تكون الروعة ·· اسمه العمل ·

هذه اللحظة عند أنيس منصور هى « لحظة المرض » ··· « ففى لحظة مرضنا ، فقط فى لحظات المرض ، نشعر بوحدتنا ، بانسانيتنا · ويجيء لنا من تحت الغطاء الثقيل والجلد الثقيل صوت مكتوم ، يذكرنا بأن الحياة ليست جريا ولا هربا ، وانما هى أن نتوقف وأن نتأمل وأن نتذوق وأن نتكلم وأن نفتح أيدينا وأن نضمها ، وأن نعانق أنفسنا ·· نعانق أنفسنا ·· نعانق انسانيتنا ·· حقيقتنا ·· فنحن أعظم مافى الكون ! » ·

تلك هى الحقيقة « نحت أعظم ما فى الكون ! » ومن هذه الحقيقة ينطلق أنيس منصور ليجد الحل ·· فاذا كان الطوفان الحديث اسمه الملل ، فان نوحا الجديد اسمه الحب ·

الحب اذن هو الخلاص ، أو هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الملل ، وهذا ما عبر عنه أنيس منصور بقوله : « لأن نحل مللنا هى أن نحب ·· هى أن نجدد صلتنا بالعالم الخاجى ·· هى أن نحس أن هناك صلة ·· وأن كل شيء فى تناولنا ·· وأن كل ما فى الدنيا هو عبارة عن يد ممدودة لتصافحنا ·· أن كل ما فى الدنيا شفاه فى انتظار تقبيلنا لها » · نعم فشفاهنا ما خلقت الا لتقبل ، وقلوبنا ما خلقت الا لتنبض ، والانسان ما خلق الا ليحب ·· « فأنا أحب ، وأنت تحب ، وشهريار الملك يحب ، اذن لا أنا ولا أنت ولا هو سنعرف الملل ! » ·

ولكن هل الحب وحده يكفى ؟

يقول أنيس منصور « ربما » ولكنه سرعان ما يعود فيؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن الحب لا يمكن أن يكون شيئا فى ذاته وانما يكون لشيء آخر · أعنى أن الحب لا يكون حبا وكفى ، وانما هو حب شيء ، هذا الشيء هو الذى يكسب الحب مشروعيته ويجعل له هيئة وقواما،

انه الصورة اذا كانت الهيولى هى الحب • وهكذا استطاع أنيس منصور (قولا وعملا) أن يتخطى المرحلة التى وقف عنـدها الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ذلك لأن الحب اذا لم يجد للذات موضوعها فى العالم الخارجى ، انتهى بالذات الى موقف أقرب الى النرجسية ، حيث تتخذ الذات العاشقة من نفسها موضوعا لعشقها ، أو بعبارة أخرى تصبح الذات العاشقة هى نفسها موضوع العشق • وهذا ما عبر عنه الدكتور عبد الرحمن بدوى فى رسالته « الزمان الوجودى » بقوله : « ولكن الحب فى الدرجة العليا منه يصير كما قلنا أثرة ، لأنه شعور بالذات وكأنها وجدها الموجودة حقا ، مما يولد احساسا بالكراهية لكل ما عدا الذات » • وما ترتب عليه قول الدكتور : « ولما كان الحب كما فسرناه وجوديا افناء المعشوق فى الذات ، فانه يتصف أولا بأنه لا يشترط فيه التبادل • فمن يحبب حقا ، لا يعنه أن يكون موضوع حبه يبادله حبا بحب » • وقوله : « وهذا يفسر لنا ما يسمونه اخفاق الزواج القائم على الحب ، اذ يشعر كلاهما بخيبة أمل لا يبلغ مداها التعبير ، وما ذلك فى نظرنا الا لوقوف حركة الحب بمجرد تحصيل موضوعه فى الزواج » •

أما عند أنيس منصور فشرط الحب التبادل ، والا لما كان حبـا ، ولأصبح نوعا من العشق أو الغرام ، وعنده أيضا أن تبادل الحب لا يقضى عليه بل يزيد فى نموه وثرائه ، لأن حـركة الحب المتبـادلة هى الحـركة المتوثبة التى تسعى لا لاثراء الذات فحسب ، بل لاثراء الذات والموضوع معا • وهذا ما عبر عنه أنيس منصور تعبيرا رائعا قال فيه :

« لأنه يحبها •• لأنه يجدد الصلة بها •• لأنه يجعل الصلة تتحول الى وشائج حارة خفاقة •• لأنه جعل للدنيا قلبين يخفقان فى وقت واحد •• لأنهما يؤديان لحنا واحدا •• ورغم أنه متكرر •• الا أنه تكرار لايولد الملل • انه كلمعان النجـوم •• متـكرر كدقات القلب •• متـكررة • ولكن عن طريق هذه الدقات المتكررة تنبع أكثر العواطف اختلافا ••وأكثر العواطف التهابا •• وأكثر العواطف قدرة على انتاج أجمل وأعمق وأبقى ما صنع الانسان ! » •

وهنا تنشأ المقولة الثانية فى فلسفة أنيس منصور وهى •• العمل• فاذا كان الحب هو أحد وجهى العملة ، فالعمل هو الوجه الآخر ، والاثنان معا •• الحب والعمل •• وجهان لحقيقة واحدة هى الانسان • الانسان الذى يحب ما يعمله ، أو يعمل ما يحبـه ، وبذلك يكتمل « الكوجيتو »

الفلسفى عند أنيس منصـــور ، ان جاز هذا التعبير ، ويصبح منطوقه الجديد : « أنا أعمل ــ لأننى أحب ــ اذن فأنا موجود » •

وبهذا « الكوجيتو » يبدأ أنيس منصور مرحلة جديدة فى تطـوره الفلسفى ، اذ ينهى ما يسميه •• « التمرغ الطويل فى رمال لا نهـاية لها هى رمال الملل » ليقوم بتوظيف أعضائه العاطلة وشعاره : مرحبا أيها العمل •• ووداعا أيها الملل •



محمد مندور ومنهج النقد الأيديولوجي

* الأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان المعاصر ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .



سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبى هو فى تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوروبى الواسع ، عندما نقول ان الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق العمل الأدبى نفسه ، باضفاء مفاهيم وابراز أهداف وتحديد قيم ، قد تكون كامنة فى العمل الأدبى ، أو مستكنة فى باطنه » .

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست اجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وانما هى خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ،نفس حساسة سائلة لم تكتف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرامى هذه الحياة ، وان تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين . وذهن كبير محيط لم يغب عنه أن الفكر صانع الحياة ، وأن الحياة صنيعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه ، بل جعل من حياته وقودا فكريا فى معركة التنوير والتحرير . وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأى واشتراكية العيش وضرورة تهديف الأدب لتطوير المجتمع وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الانسان الجديد .

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدا فحسب ، ولا مفكرا وكفى ، بل كان الى جوار هذا كله مناضلا ثوريا ، وكاتبا تقدميا ، ومدافعا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادىء السلام العالمى . وهو فى هذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية ، نموذج ثورى أصيل للمفكر العصرى الذى لا يبتنى لنفسه قصرا فاخرا ويسكن الى جواره كوخا حقيرا ، على حد تعبير كيركجارد ، وانما يجعل فكره هو المسكن الذى يعيش فيه ، وفيه يلتقى بالعالم أجمع ، فالانسان وحيدا أو على حده ليس موجودا على الحقيقة وانما الموجود هو الانسان فى اتصاله بالغير ، وفى تأثيره وتأثره بالآخرين

وعلى ذلك فالمفكر العصرى أو مفكر العصر هو العنصر المنتقى من باطن البيئة وأحشـــاء المجتمع ، ليتحمل مســـئوليته فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الانسانى ، وليكون العامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك ، بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام ٠

هذه الرؤيا الجديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين ٠ ذلك القرن الذى أنجب « الأيديولوجيا » منهجا فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الايديولوجى هو الذى يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن ، لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضـــة ٠ وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها باستمرار نحو الأنفع كأعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون ٠٠ « فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطويين على أنفســـهم ، أو المجترين لأحـــلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ٠ وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها » ٠

هذا هو المنهج الايديولوجى الذى انتهجه الدكتور مندور ، وارتضاه معيارا فى نقده لمنتجات الأدب والفن ، وظل يمارسه ويدعو اليه حتى أصبح بفضله معلما من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث ٠ أما كيف انتهى اليه حتى وفق فى ارساء دعائمه وتأصيل جذوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى صياغته المنهجية ومنطوقه المذهبى ٠٠ فهذا ما سنراه الآن ٠

الصحيح ان اهتداء الدكتور مندور الى المنهج الايديولوجى لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، والأحكام المسبقة التى استوردها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدى ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء ، يفاضل بينها ويتخير منها ماينتهى اليه وما يدين له بالولاء ٠ وانما كان المنهج عنده هو الرجل نفسه ، وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها ، وتجارب حية عاشها ، ومعارك مريرة خاض غمارها ، فنتج عن هذا كله

ذلك الناقد العصرى الأصيل ، الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصـــوراته الذهنية وحدها ، ولا عن مدركاته الحسية فحسب ، وانما صدر عن انفعاله الحقيقى بمعطيات الواقع الأدبى ، وتفاعله الحى مع تيار عصره • لهـــذا كان منهجه كائنا حيا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة ، وفى كنف التجربة الواعية أو الوعى التجريبى •

والمتتبع لتطور منهج النقد « المندورى » يجد أن هـــذا المنهج قد مر بمراحل ثلاث ، كل مرحلة منها كانت سببا ونتيجة فى وقت واحد ، نتيجة لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية ، وسببا فى الوقت نفسه لما تلاها من مرحلة، كانت بدورها تعبيرا عن المضامين والمفاهيم السائدة فى تلك الفترة • فثمة متصل ديالكتيكى واحد ، كان ينساب فى ثـــنايا هذه المراحل الثلاث ، فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة، بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور المرحلة الجديدة • هذا الحس الديالكتيكى الواعى لدى الدكتور مندور ، هو الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرا ما تكون محدودة بحـــــدود الوعى الفردى ، ومكنه من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى فى اقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعيين •• الحضـــــارى والانسانى •

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التأثرى ، والثانية هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها منهج النقد الأيديولوجى • والمتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ انهـــا وان لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير ، فلا أقل من أنها استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها شكلها الأخير • فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع أستاذنا **العقاد** حول المنهج النفسى فى النقد ، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقاد ينزل بالناقد الى مستوى الوثائق النفسية التى تحوله الى باحث نفسانى بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية ، هى التى شكلت الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدى • والمعركة التى خاضها مع **الدكتور زكى نجيب محمود** حول الاحتكام الى الذوق أم الى العقل فى الحكم على العمل الأدبى ، وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته ، كان لها أثرها فى انتقاله الى مرحلة النقد التحليـــلى • أما المعركة الاخيرة التى نزلها مع **الدكتور رشاد رشدى** حول الشكل والمضمون وأيهما يكون فى خدمة الآخر ، فهى التى أكدت اهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل

الأدبي ، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحيـــاة ، وهي العنــاصر الأساسية في منهج النقد الايديولوجي ، الذي ارتضاه الدكتور مندور في آخر مراحل تطوره ، والذي ألقى على شاطئه مراسيه ، بعد أن أبحر في خضم الأدب والحياة أميالا بعد أميال ٠

ولكي نقف على تفاصيل هــذه الرحلة ، لابد لنا أن نتوقف عنــد كل مرحلة من مراحلها الثلاث ، لنعرف ما نصيب كل منها في الكشف عن أصالة الرجل ، وفي التعبير عن حقيقة الواقع النقدي ، كما كان يراها في ذلك الحين ٠

سافر الدكتور مندور الى أوروبا مزودا بأحلى وأشهى ما في الأدب العربي من ثمار ، كان قد قرأ « الأغاني » للأصفهاني ، و « الكامل » للمبرد ، و « الأمالي » لأبي علي القالي ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه ٠ وهي الكتب التي أدرك فيمابعد ، أنها بمثابة الجهات الأصلية في خريطة الأدب العربي القديم ، على الناقد أن يبدأ بمعرفتها لكي يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية ، وعلى ما في آداب تلك اللغة من أسرار الابداع ونواحي الاعجاز ٠ وفي باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسي الحــديث ولكنه آثر أن يرتد الى منابعه الأولى ومصادره الأساسية ، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها ، وقرأ أروع وأبدع ما في الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام ٠ وما أن تلاقت على يديه الثقافتان العريقتان ٠٠ العربية واليونانية ؛ حتى اتجه بكله الى المناهج الغربية في دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على تفسير النصوص ، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسي ونقاده يفسرون نصوصا مختارة لأعلام هذا الأدب في عصوره المتتابعة ، وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره في الحياة ، مع المقارنة بخصــائص الكتاب الآخرين ٠

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسي ، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره ، حتى خيل اليه أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة ، وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد ان تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب ، هيالتي تكون النقلة الكبيرة في منهج تفكيري العام ، بل واحساسي أيضا ٠ فاللغة هي ضابط الاحساس كما هي ضابط الفكر ، والانسان لا يعي احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال » ٠ ومن هنا نبت اهتمامه بالدراســات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق في باريس بمعهد الأصوات حيث

درس أصوات اللغة دراسة معملية ، وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربى وأوزانه ، مسجلة ومقاسة بالكيموجراف ، فضلا عن رسالة « علم اللسان » التى ترجمها عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسى « جورج مايية » ٠

بكل هذه الشحنات الثقافية ، استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحله التعلمية ليبدأ مرحلته التعليمية ، التى جند لها كل فكره ، وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل ، حتى تهيأ لدور الأستاذية ٠٠ هنا على أرض مصر وفى معترك الأدب والحياة ٠ وكان الحلم الذى راوده وتمنى لو عاش حتى يراه ، هو أن يجد الأدب العربى موصولا بتيار الأدب الانسانى العالمى : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء » فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربى ـ والبلاد فى عصر نهضة واحياء ـ كسيحا لا يقوى على السير ، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية ، وأنهكته النبرة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى ، فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الانسانية من حيث الموضوع ، ونضارة القيمة الجمالية من حيث الوسيلة ، والتأثر المبنى على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة ٠ وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد ، بعدما رأى بعقل الناقد وفكره ، وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربى المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة، وتتنبأ له باتجاهاته المستقبلة ، لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفعالات محمومة على صعيد الخلق والابداع ، ونزوات تحكمية على صعيد النقد والبحث ٠

على أن دعوة الدكتور مندور الى المناهج الأجنبية فى دراسة أدبنا وتذوقه ، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدب العربى لمقاييس الأدب الغربى اخضاعا تاما ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالآداب الغربية على حساب غيرها من الآداب ، وانما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة وملامحه الفريدة ، مدركة تمام الادراك « أن فى الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع ـ اذا عدنا اليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة ـ أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم » ٠ لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواه هو الذى يجنبنا مخاطر الاطلاق

والتعميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادىء العامة ، ويضعنا وجها لوجـه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضعى ، اسمعه يقول فى ميزانه الجديد : « هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأيى ، وان كنت قد نظرت الى ظروفنا الخاصة وحاجتنا الى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لايضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنـا وأدب الغرب » .

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور الى الأدب ، على أنه شىء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه .. الأديب أو الشاعر أو الفنان . ومن هنا أيضا كانت غلبة النزعـة الجمالية على منهجه النقدى فى هذه الفترة ، حيث كان يركز على القيـم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبى آخر » . ومن هنا أخيرا كانت تسميته « بالشعر المهموس » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، ولما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس .

غير ان منهج الدكتور مندور بصورته هذه ، وفى هذه الفترة هو الذى أدى به الى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد ، الذى كان له سبق الاحساس بحاجة أدبنا الى الاصلاح ، كما كان له سبق الدعوة الى التجديد . فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر المهموس ، وانما الذى ينقصه هو أن يكون شعرا بالفطرة وليس شعرا بالمحاكاة ، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصـداء . فعند العقـاد أن الشاعرية الحسية شىء والشاعرية النفسية شىء آخر ، وان الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح . فمعظم أشعارنا نظمت فى المعانى التى يلم بها الحس القريب من غزل أو منادمة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ، ولما نجد فيها شيئا من تلك السبحات العالية والمعانى الرفيعة التى تسمو اليها عبقريات الملهمين من الشعراء . ومن هنا كان ايمان العقاد بأن أدب الأديب انما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ؛ « فالشـاعر الذى لا نعرفه بشـعره لا يستحق أن يعرف » . وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا

اليه العقاد واستخدمه فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومى ٠٠ حياته من شعره » ، وفى دراسته عن أبى نواس كما يشهد أيضا اسم كتابه وهو « أبو نواس الحسن بن هانىء ٠٠ دراسة فى التحليل النفسى والنقد التاريخى » ، هذا بالاضافة الى مقالاته عن كل من أبى الطيب وأبى العلاء ٠

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة الا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق ، من شأنها النزول بالأدب الى مستوى الوثائق النفسية التى تجعل هم الناقد الذى لا هم له سواه ، هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره ، وللأديب من انتاجه الأدبى ، وبذلك يتحول الواحد منا ــ فى رأى الدكتور مندور ــ « الى باحث نفسانى لا ناقد أدبى ، له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شىء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها » ٠ وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التى أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس ففن النفس شىء أقرب الى منهجه النفسى الذى يستخلص حياة الشاعر من شعره ، ولا علاقة له بالمنهج النفسانى الذى يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس ٠ ومع ذلك فقد أفاد الدكتور مندور من هذه المعركة ، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالى ، ويتصوره فى ضوء الذوق التأثرى المستنير ، الذى يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب ٠

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور فى كتابه عن « النقد المنهجى عند العرب » بقوله : « الذوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده ، ما دام يستند الى أسباب تجعله ــ فى حدود الممكن ــ وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير » ٠

على انه سرعان ما يعود فى موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكمية والأحكام المبتسرة ، ويستطيع بحكم الدربة والمران فى ضوء ثقافته العميقة الواسعة ، واحساسه الصادق بالأثر الأدبى ؛ أن يصدر حكما ان لم يكن صوابا فهو الى الصواب أقرب ٠ « فالذوق ليس معناه النزوات التحكمية ، وجانب كبير منه ما هو الا

رواسب عقلية وشعورية ، نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليلها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير . ثم اننى وان كنت أومن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى الا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيرا » .

غير أن ذوق الدكتور مندور وان يكن قد عمق منهجه الجمالى الخالص فأنقذه من عيب البساطة والتسطح ، الا أنه لم ينأبه عن خطر الفنية ، وبذلك وقف منهجه النقدى عند حدود النظرة الفنية التى لا ترتفع الى أن تكون علما . وهذا ما يصرح به فى كتابه عن « النقد المنهجى عند العرب » اذ يقول : « والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما ، وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم . بل لو فرضنا جدلا امكان وضع علم له ، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » .

فعند الدكتور مندور أنه اذا كانت مادة الأدب هى النفس الانسانية فى أدق خلجاتها وأوهى أحاسيسها ، مما لا نجد له شبيها مع أية نفس انسانية أخرى ، فان وظيفة الأدب لابد أن تكون فردية ممعنة فى الفردية ، على العكس من وظائف بقية العلوم الانسانية الأخرى ، التى تميل الى التعميم بطبيعتها ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة ، وانما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجى بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ، ما دامت مهمته ليست ادراك أوجه التشابه بين المختلفات تمهيدا لاصدار القانون العام ، وانما هى الابصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فنى . « والذى نقصده بعبارة النقد المنهجى ، هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات ، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها » .

والذى يهمنا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور منـدور من اعتبار الذوق الشخصى أساس كل نقد ، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به الى اعتبار النقد فنا لا علاقة له بالعلم « فاولى عمليات النقد هى التذوق ، والتأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لانظنه يستقيم فى بداهة العقول » . أقول ان اعتبار النقد فنا لا علما ، هو الذى أدى الى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما

استقام له الذوق منهجا ، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبى كما تتمثل فى أعلامها القدامى ، متخذا مركزا لهذا البحث الناقدين الكبيرين .. الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » والجرجانى صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبىء وخصومه » . انتهى الى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة النـاقد بذوق أنتجـه طول النظر فى روائع الفن ، حتى يضـمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع القبح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الآمدى بقوله : « ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثـابتة من أن النقد ملكة مستقلة لابد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهى من بحثه الى ما أثبته فى مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصى ، تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما . وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم » . وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى ، ويصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى ، يصر على أن يكون النقد علما ، فالتذوق وان لم يكن منه بد فى عملية النقد الأدبى ، الا أنه لا يجعل من المتذوق ناقدا ، يجعله مجرد متذوق للأثر الفنى لا يختلف عن غيره من المتذوقين « فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التذوق لايكون معرفة وبالتالى لا يجعل الناقد ناقدا ،وانما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التـذوق ، فالذوق يأتى أولا ، ثم يعقبه تحليـل ــ اذا أمكن ــ للعناصر الموضوعية التى أثارت هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة الذوق لما نطقت بكلمة واحدة . بل لما كنت شيئا على الاطلاق بالنسبة لسواك » . وهذا صحيح ، فكل جمهور النظارة فى المسرح متذوقون ، وكل مسـتمعى الأوركسترا السيمفونى متذوقون ، وكل زائر لأحد المعارض متذوق ، وكذلك قارىء أى كتاب ؛ وانما الذى يجعل الواحد من هؤلاء جميعا ناقدا هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أى كلام بطبيعة الحال ، وانما الكلام الذى يتناول الأثر الفنى بالتحليل العقلى ، ويخضعه بالتالى لمنهج البحث العلمى . فالعلم ما هو الا منهج البحث كائنا ما كان الموضوع ، وكائنا ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهبا أو نحاسا ، لتكن أدبا أو تاريخا ، لتكن ما تكون « فهى علم اذا اصطنعت فى بحثها منهجا ، لأن العلم ليس حقائق بعينها ، وانما هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق » .

وليس يعنينا الآن تشبث الدكتور مندور بموقفه ، واصراره على أن يكون النقد فنا عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة ، تعرفنا كيف « نميزه ونقدره ونراجعه » ، وانما الذى يعنينا هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة ، حتى رأيناه فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقى التأثرى ، متصورا اياه فى ضوء التحليل العقلى والوصف الموضوعى ، ومن ثم كانت المرحلة الثانية فى تطور حياته النقدية ، وهى مرحلة النقد الوصفى التحليلى .

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التى قضاها الدكتور مندور أستاذا محاضرا بالمعهد العالى للدراسات العربية ، حيث كان قد بدأ بحثا طويلا عن الأدب وفنونه قسمه على حلقات ثلاث ، درس فى الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى الى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصل القول فى فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن ، وهى الفن الملحمى والفن الدرامى والفن الغنائى والفن التعليمى ، وفى الحلقة الثانية درس فنيين كبيرين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه ، وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهى الرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الاخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة فى كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » ، فسجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدى ، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفى التحليلى .

فى هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور ان يعتبر منهج النقد الجمالى التأثرى جزءا من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به ، لأنه وان كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد الا أنه ليس النقد كله ، أى أن الذوق التأثرى ما هو الا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجا قائما بذاته الى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية ، وهو العقل التحليلى والوصف الموضوعى ، ذلك لأن التأثر ما هو الا احساس ذاتى خاص لا يمكن نقله الى الآخرين ، بعكس التحليل العقلى الذى يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها الى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص الى معرفة موضوعية ، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الادراك الفكرى ، الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك فى كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص الى معرفة موضوعية يمكن نقلها الى الغير ، هو من أهم خصائص المنهج العلمى الذى يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذى يبحثه ، ولا يستبقى الا ما هو عام بين الناس • وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ،فبينما الفن كما قال الدكتور زكى نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التى تجعله فردا فريدا لا يتكرر فى أشباه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره فى العام المشترك • ومن هنا عاد الدكتور مندور فاعتبر النقد التأثرى ملازما لنشأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نشأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ، ولكن هذا التذوق التأثرى لم يرتفع بالنقد الى أن يكون علما ، لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادىء ولا أصول ، ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتقعيد ، ولذلك ظل النقد مجرد تأثرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى « ولكنه بمضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر ، أخذوا يبحثون عن أصـول ومبادىء عامة يفسرون بها التأثيرات التى يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الذاتية ، الى الموضوعية التى أوشكت أن تحوله الى علم قائم على أصـول محددة لكل فن من فنـون الأدب » •

تلك هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، التى قال عنها الدكتـور مندور انه التزم فيها أسلوبا علميا محايدا ، يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه •• واستهداف التوجيه منهجا فى النقد ، يؤدى بنا الى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية فى حياة مندور النقدية ، وهى مرحلة النقد الأيديولوجى •

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصا أو مبتورا ما لم نوصلها بمـا سبقها من ارهاصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت اليها ، وأعنى بهذه الارهاصات الفترة التى قضاها الدكتور مندور فى معترك الحياتين •• السياسية والاجتماعية • ففى فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل ، انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته الى النضال السياسى ، مرتبطا عميقا وشريفا بالكفاح السياسى للشعب ، مؤمنا بأن المفكر لابد أن يحمل مسئوليته بازاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادى فى توجيه الجماهير وقيادتها فى معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثى المشترك •• الاستعمار والرأسمالية والاقطاع ،لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع

أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور مؤكدا أهمية هذه الفترة في دفعه الى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجى :
« وقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العـــامة وبالنواحى السياسية والاجتماعية فى حياتنا • ثم لايمانى بالفلســـفة الاشتراكية • وازدياد ايمانى بها كلما ازددت معرفة بواقع مجتمعنـــا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان ، وبحكم نشـــأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة»•

ومن هنا كانت المحـــاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهديف الفن بربطهما بالواقعين السياسى والاجتماعى « فوظيفـــة الادب فى التطوير السياسى، أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو بكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلهـا الى قوة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه » • ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة ، ورد فعل لمواقفها ، وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ، لأن الأدب لايعكس الحياة على المستوى السلبى بل على المستوى الايجابى ، اذ يرتد ثانية الى تلك الحياة فيغـير من واقعها بالتطوير ، ويدفع انسانها الى التقدم والنماء•ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور الى استخدام منهجه الأيديولوجى فى مجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى ، باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة • فضلا عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الاطلاق •

على أنه اذا كان هذا كله بمثابة البطـــانة الوجدانيـــة التى دفعت الدكتور مندور الى الأخذ بالايديولوجيا منهجا فى النقد وموقفا فى الحياة، فان الذى حدد له انتماءه الفكرى الأخير ، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك المعركة التى خاضها مع الدكتور رشادى رشدى وزملائه ، ممن دعوا الى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية ، مخـــافة أن يتحول الى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية ، وهى المعركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر •
« فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن ، يقولون انه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، والا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وانما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صـــورة جميلة تجذب اليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ » • والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشـــكلة على هـــذا النحو ، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون

فصـــلا تعسفيا ، القصد منه استدراج خصـــومه الى العراء ، وشن الحرب الصريحة عليهم ، بدلا من اللجوء الى حرب العصابات ، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها ، لأن مايزودنا به يختلف عما تزودنا به الحيـاة ، وعلى ذلك لايجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، الذى هو أشبه مايكون بالكائن الحى لا يمكن شطره الى شطرين ، وفى هذا يقول الدكتور رشدى « النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو من شكله منفصلا ، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفـــاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب » ٠

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعمق مسافة الخلف الظـــاهرى بين الشكل والمضمون ، على الرغم من أنهما يكونان معا فى العمل الأدبى وحدة متماسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تســتوجب الفصـــــل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر الى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام الى الشكل» وذلك كله تمهيدا لاتخاذ موقفه واعلان منهجه الأيديولوجى ، الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلى عن قضايا الانسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضا ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادىء والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة » ٠

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور منـــدور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبى أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الايديولوجية الجديدة ، تلك التى ترتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ٠ ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القـــائد ، « فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضـــايا الانسان الحاضر ، ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى ٠٠ أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعاداً للبشر » ٠ و هذا فى صحيحه جوهر كل فلســفة

اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما ، وغاية أكثر شمولا « وانما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمي الأبعد من الحاضر ، نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » ٠

وأخيرا فقد استطاع الدكتور منـــدور أن ينـــجز لنفسه ولنا منهجا متكاملا فى النقـــد ، يجمع بين الاحساس الذوقى بجمـــال الفن ، والتحليل العقلى لعنـــاصره ، والالتزام الأيديولوجى بقضـــاياه ٠٠ تفســـيرا وتقويما وتوجيها ٠ كل هذا فى ضوء ثقافة انسانية عميقة وواسعة ، وتمرس طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقدا ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجديد فى ارتباطهما بواقعنا الاشتراكى المعاصر ، مما ســـاعده على أن يكون بحق ٠٠ شيخ النقاد ٠

البعد الرابع فى النقد

* .. الاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات التفرد التى وهبتها الطبيعة للبشر .

والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهى الا تؤدى الى الفردية المطلقة ، والى الحرية المعربدة ، وهى فى وجه من وجوهها ترادف الطغيان .



الحقيقة التى تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقـــافية فى واقعنا المعاصر ، هى أنه بعد وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد ، وبعد أن توقف طه حسين عن العطاء ، ظلت خريطة الحركة الثقـــافية مهتزة المواقع ، مبعثرة الاتجاهات ، لا تسجل سوى محـــاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردى ، أكثر مما تصدر عن وعى شامل بأبعاد التراث ، وتفاعل حى مع حركة المجتمع • وهى المحـاولات التى تعبر أكثر ما تعبر عن جهود جمـــاعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية فى حياتنا الثقـافية ، فجاءت هـذه الاسـهامات مجمـوعة من الاتجاهات المتباينة ، التى تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ؛ دون أن تعبر عن مدى اعتراكهم بعلمهم وثقافتهم فى جوف هذه الحياة •

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذى يجمع كل أفراد الظاهرة ويمنع من عداهم ؛ فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن يقتلعوا الأفكار المعلقة فى رؤسهم وفى أروقة الكليات ، لكى يطرحوها على أرض الواقع الخارجى ، ويقيموا حوارا بينهم وبين الاحتياجات الملحة التى يفرضها هذا الواقع ؛ فضلا عن تجاوز القلة الطالبة الى الكثرة العريضة من الجمهور القارىء •

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور زكى نجيب محمود والدكتور عبد الرحمن بدوى من ناحية ، والدكتور عبد الحميـــد يونس والدكتور عبد القادر القط من ناحية أخرى ، والدكتور على الراعى والدكتور رشاد رشدى من ناحية أخيرة • غير أن غلبة الاهتمامات الفلسفية على جهود الاثنين الأوليين نأت بهما عن المشاركة فى قضايا الثقافة العامة؛ والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الأخريين ممن اقتصرا على قضايا

الادب ؛ ويعود لينطبق كذلك على الاثنين الأخيرين لاقتصار أولهما على مشكلات النقد المسرحى ، واهتمام الآخر بالتاليف الابداعى فى المسرح ٠

من هنا ألحت الحاجة الى وجود الكاتب الشامل أو المفكر الشمولى الذى يحيط بأدب الثقافتين ٠٠ العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، فضلا عن فلسفة العالمين ٠٠ القديم والحديث ، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ، تفتيشا فى أعماق الشخصية المصرية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتحديدا لأبعادها الحقيقية ، وانطلاقا بها نحو الأكثر اكتمالا ، والأقدر على الابداع ٠

ومن هنا أيضا كانت المسيرة الحية والصاعدة التى حاولت أن تتعرف بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ ، على ملامح الشخصية المصرية فى الفكر والأدب ، وهى المسيرة التى تمثلت أكثر ما تمثلت فى كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى ؛ ولم يكن لويس عوض الا استمرارا واعيا لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبعدا رابعا يضاف الى هذا الثالوث ، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية ٠

على أن علاقة لويس عوض بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية فحسب ، بل هى أيضا علاقة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تفكيره ، بعد أن أخذ ثلاثتهم بيده عاما بعد عام لكى يسير فى طريق النضوج ، وكان الرجل فى ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد ، ووجدان ملتهب ، ونفس جياشة بكل المعانى التى تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا بدا ثلاثتهم فى خياله الملتهب « كثالوث من الآلهة متوجين على دولة الفكر » ، وان بدا له العقاد وحده « وكأنه كبير الآلهة غير منازع ، بسبب ضراوته التى لا تعرف الحدود فى قتال أعداء الشعب والحرية » ٠ أسمعه يقول فى كتابه دراسات فى النقد والأدب : « ان الذى حرث أرض فكرى هو العقاد ، وان الذى بذر فيها البذار هو سلامة موسى ، وان الذى شق نبتها وتعهده حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا فى أرض لم تحرث ، ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح ؟ » ٠

وهكذا كان العقاد فى عالم لويس عوض هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة ، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة ؛ وعلى ذلك فان أية محاولة تقييمية لكتب لويس عوض وكتاباته ، لابد لها من أن تقف وقفات أطول

عند كل من هؤلاء الثلاثة ، لكى يتسنى لها أن تتعرف على محاور فكره ، وعلى منهجه النقدى ، وعلى موقفه من ربط الآدب بالحياة ·

أما **العقاد** فترجع معرفة لويس عوض به الى فترة باكرة ؛ الى تلك الأيام التى كان لا يزال فيهـا صبيا يسمع اسـم العقاد يتردد على لسان أبيه ، ويقرأ العقاد السياسى قبل أن يتعرف على العقاد الأديب ، وتترآى أمامه صورة العقاد : « كهرقل الجبار الذى كان يسحق بهراوته الشهيرة الأفاعى والتنانين والمردة ، وكل عناصر الشر فى الحياة » ·

ولم يقف افتتان لويس عوض بالعقاد عند قراءة مقـالاته بالبلاغ والبلاغ الأسبوعى ، بل تعدى ذلك الى التشيع له فى المدرسة ، حتى لقد شارك فى انشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع « **العقاد الصغير** » ·

وكانت معارك العقاد السياسية هى الطقس الفكرى الذى استنشق فيه لويس عوض أريج الحرية ، ولو أنه الأريج الذى كانت تشوبه من حين لآخر رياح السموم ، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركته مع محمد محمود الذى أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذى عطل دستور ١٩٢٣ الى أجل غير مسمى ، ومعركته مع اسماعيل صديقى الذى أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقية » ، والذى ألغى دستور ١٩٢٣ معلنا مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع الملك فؤاد الذى كشف عن نواياه لحل البرلمان ، فتصدى له العقاد فى مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس فى البلاد من أجـل صيانة الدستور ·

والذى يهمنا الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعا تكاملت صورة العقاد فى نفس لويس عوض ، باعتباره شابا من ذلك الجيل الأبى المسحوق، جيل المثقفين فى أواخر العشرينات ، الذى كان يرنو الى العقاد « بطلا فردا حمل وحده تبعات النضال الوطنى والدستورى فى قيادة المثقفين » الى أن انفصل عن الارتباط بالوفد وقاعدته الجماهيرية العريضة ، ليقف الى جوار حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين ؛ تاركا لواء الكفاح المثقف لمن انسلخ يومئذ من معسكر الأحرار الدستوريين ، متقدما الطليعة الثورية ومقتربا أكثر من الجماهير ، وأعنى به طه حسـين الذى لولاه لبقى العقاد وحـده يحمل اللواء ·

وكان من الطبيعى بالنسبة للمثقف الثائر لويس عوض ، أن ينفض يده من العقاد ليلتف حول طه حسين ، وكأن القدر الذى لم يشأ لهذين

العملاقين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد ، لم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا فى نفس ذلك المثقف الشاب ، الذى سيحمل عنهما اللواء فيما بعد.

على أنه اذا كان لويس عوض قد تعلم فى فناء المدرسة العقادية ما تعلمه من قيم ومبادىء ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية واحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الأقاليم المرسومة أو جزأها ، رجس من عمل الزبانية ينبغى أن تطهر منه الأرض ، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا اليها العقاد ، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية فى الرأى العام المصرى ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت ان العقاد أبو الاشتراكية المصرية » .

أقول انه اذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه فى فناء المدرسة العقادية ، فقد كان ما تعلمه بمثابة حرث الأرض . أما بذر البذور ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عندما انتقل الى « رحاب الجامعة » ليتعلم على **طه حسين** « أن الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال نقائض الحياة ، ومن خلال الغير والأنا جميعا » .

فماذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل فى صفوف المجتمع ، وماذا يكون الخير ان لم يكن توزيع الثروة القومية على الشعب ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هى حرية العلم الذى هو « كالماء والهواء حق للجميع » .

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظرى الحر الى واقع عملى حى ، تمثل فى الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتحقيق الكفاية لأبناء الشعب ؛ ايمانا منه بأن الحرية السياسية لابد أن تسبقها حرية اقتصادية ، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها ان لم تسبقها حرية التفكير .

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة ، التى تؤمن بأن التجديد فى الفكر لابد له من التجديد فى المجتمع ، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ؛ ولم يكن عبثا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم ، فى الوقت الذى كان يوفر فيه العلم لكل ذهن !

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه ينصرف عن العقاد وأغواره الفكرية فى فلسفة الفن ، وفى الميتافيزيقا ، وفى ايمانه بالأفراد الأبطال الذين تتجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن ايمانه بالقيم المطلقة كالحق

والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا بنقائض الحياة ، وكأنما الطائر الذى كان يحلق بجناحيه فى الفضاء ، نزل ليسير بقدميه فوق الأرض • أو « الهيولى » ناقصة التكوين ، وجدت « الصورة » التى تجعل منها شيئا له ملامح وله قسمات •

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يدى طه حسين هو الايمان بالعقل والتحليل ، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال فى هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المعادية لأفكاره ، وضرورة اتباع المنهج العلمى سواء فى التعبير أو فى التفكير ، فبدون المنهج العلمى لا يصبح الأدب الا لغوا ، ولا تصبح الفلسفة سوى ثرثرة •

ولكن •• ليس بالحرث وحده تخضر الأرض ، وليس بالبذور وحدها ينمو النبات ، وانما لابد من الرى والسقيا لكى يؤتى الزرع ثماره ؛ وكان **سلامة موسى** هو المصرف المائى الذى روى منه لويس عوض حياض فكره ؛ حتى قدر لهذا الفكر أن يخرج من بطن الأرض المعتمة لكى يرى الهواء وضوء الشمس • أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ، والكثير جدا ؛ وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الأقانيم » هو أنها لن يكون لها معنى الا اذا صفيت تماما من الغيبيات ، ولن تكون ذات قيمة الا اذا حيل بينها وبين كل تفكير غيبى •

وكان تخرج لويس عوض فى الجامعة ودخوله معترك الحياة ، وما لاقاه فى جوف الحياة من مشاكل وصعاب ، اذ احترف الأدب ، وتصعلك فى القاهرة ، وسكن فى حارة السقايين ، وأكل سردين العلب فى الفطور وفى الغداء وفى العشاء حتى تلفت أمعاؤه ؛ فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون من أبناء جيله من ارتباط الثقافة فى أذهانهم بالانعزال عن المد الثورى التحررى سواء فى وجهه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، وبحثهم عمن ينقذهم من ذلك الحرج الخطير بأن يجمع فى نفسه بين الامامة الثورية وامامة المثقفين ؛ معلما اياهم ألا تعارض هناك بين الثورية والثقافة ، بل معلما اياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار •

أقول ان هذه الفترة الغريبة فى حياة لويس عوض ، هى التى عجلت بانضاجه ثقافيا ، وكانت البوتقة التى انصهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت فيها أفكار عديدة ؛ وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له فى هذه الفترة « كاكتشاف قارة بأكملها » على حد تعبيره •

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عـوض أن البطـل ليس محرك التاريخ ، وانما هو ابن المجتمع ، والمعبر عن ارادة المجتمع ؛ وليس هو الفرد المطلق ، وانما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحريات السياسية وحدها بلا معنى اذا لم تتذرع بالضمانات الاقتصادية، وليس الملك وأعوانه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب ، بل أيضـا الكثيرون من أبناء الطبقـة البورجوازية ، ذات النبرة العالية فى الوطنية ، ومع ذلك فهى تقف موقف المستغل من الشعب ؛ ومن ثم فان فهم هذه الطبقات للوطنية فهم مشوب ، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير فى معركة كاملة • سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج•

ومن هنـا كان انصراف لويس عوض عن العقـاد فى الثلاثينات ، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته فى عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع المعاهدة، وتم تجميـد الكفـاح الوطنى والكفـاح الدستورى ، وتم اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وبدأ الاستقطاب الجديد ، حيث تبلورت بدايات الاخوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطرف ، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصرى يعانى طرفى النقيض فى السياسة ، وعبثا يحاول أن يجد المركب العقائدى الذى يجمع ما بين النقيضين •• الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ •

ومن ذلك المعلم الكبير أيضـا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو انشاء أو تعبير جميل ؛ وانما الأدب فكر وفلسفة ومذاهب سياسية واجتماعية ، وهذا معناه أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبـا الا اذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا الا اذا اطلع على أهم منجزات العصر ، سواء فى العلوم أو فى الانسانيات •

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن فرويد وأدلر ويونج ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند مندل ، وعن نظرية التطور عند لامارك وداروين ، فضلا عما كتبه عن الاشتراكية الفابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر • أن يعيـد النظر فى ماهية الأدب ، وغاية الأديب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ليخرج من هـذا جميعه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسـين من أن الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هى نافعة أو غير نافعة ! فعند لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة ، وانه لا ينهض الا على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والانسان •

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « الرائد الذى أيقظ العقول » استطاع لويس عوض أن يضع قدميه على عتبة القرن العشرين ، ليعيش بعقله ووجدانه فى القرن العشرين ، ويفكر فى اهتمامات القرن العشرين، ويحس بمشكلات القرن العشرين ·

غير أن لويس عوض فى وقوفه فى مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذى لا يدرى من أين ؟ والى أين ؟ وانما هى وقفة الواعى والواعد ، الذى أفاد من معطيات من سبقه من الرواد ، وأدرك طبيعة الأرض التى يقف فوقها ، وحقيقة المرحلة التى يعيشها ، وحاول بوضوح بصيرة ، ولكن بارادة متعثرة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التى يعانيها الوجدان الثقافى لدى أبناء جيله ، وأن يواجه « اللغز الأوديبى » الذى طالما ألقته المقادير فى طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة !

فعلى المستوى السياسى كانت « الشخصية المصرية » تعانى اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا ، بعد أن فشلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وتأرجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها تارة ويضعف تارة أخرى ؛ ولكنها جميعا لا تقدر على ايجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ؛ فالحزب الوطنى وعلى رأسه « **مصطفى كامل** » كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة ، ويقيم دعوته الوطنية على أساس دينى ، يتمثل فى ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الاسلامية أو الوحدة الاسلامية ، وحزب الأمة وعلى راسه **أحمد لطفى السيد** رغم رفعه شعار « مصر للمصريين » الا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الاصلاح الاجتماعى الهادىء ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية ، دون أن يجد بأسا فى أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا فى الافادة من الانجليز بقدر الامكان · وحزب الوفد وعلى رأسه **سعد زغلول** رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة ، وتعبيره عن المصالح الحقيقية لدى أفراد الشعب ، الا أنه كان قد بدأ يتخفف من ثوريته الحادة العنيفة التى قاد بها ثورة ١٩١٩ ، الى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك ايذانا بانتهاء الكفاح الوطنى ، واشهارا لافلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر ·

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسى ، على المستوى الاجتماعى، كانت « الشخصية المصرية » تعانى مخاضا عنيفا ، وميلادا عسيرا ، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها

أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة ؛ وكانت الأعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وأمانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا فى أتون فورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى . وكان هذا جميعا هو المخاض الذى يصور ميلاد الدولة الحديثة فى مصر ، منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التى نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى أن دخلت لأول مرة فى علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية ؛ وقد تجسد هذا الميلاد فى ثلاثة أفكار محورية هى نشأة الفكرة القومية ، ونشأة الفكرة الديمقراطية ، ونشأة الفكرة الاشتراكية ؛ وهى الأفكار التى ارتبطت أول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر فى ذلك العصر ، هم **عبد الرحمن الجبرتى ، ورفاعة الطهطاوى ، وأحمد فارس الشدياق** الذين استطاعوا بحق أن يؤثروا فى مجرى الثقافة المصرية تأثيرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذى بنى عليه الفكر المصرى الحديث .

أما على المستوى الروحى أو الحضارى فقد كانت « الشخصية المصرية » تعانى ما عانته على المستويين السياسى والاجتماعى من زلزال باطنى عنيف ، كان هناك فراغ عقلى أو خلاء فكرى خطير ، برز واضحا فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، وان كانت جذوره قد امتدت الى « الزحف الصليبى الثقافى الأكبر » الذى سار جنبا الى جنب مع « الزحف الصليبى السياسى الأكبر » ؛ وقد تمثل الزحف الأول فى جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب « الحضارة الاسلامية » كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » لا تملك بازاء العقلية « الآرية » الا أن تكون « متعاطية » غير معطية ، « مقلدة » غير مجتهدة ، « تابعة » غير قادرة على الريادة .

وسط هذا الفراغ الروحى الخطير ، ظهرت الدعوة التى تنادى بانصهار الشخصية المصرية فى الحضارة الأوروبية ، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية « بحر أبيض » شأنها فى ذلك شأن الاغريق والرومان ، فاذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسير الحضارة المصرية فى نفس الطريق ؟

وكرد فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التى تؤكد أصالة الفكر الاسلامى والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون

بتراث اليونان ، وهى الدعوة التى نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من العقلية العربية ، تلك التى يستظلها تراث الاسلام ٠

واذا كانت هاتان الدعـوتان بمثابة الموضــوع ونقيض الموضـوع كما يقول الجدليون ، فقد كان من الضرورى ايجاد مركب منهما يدعو الى انسانية الفـكر ، وعالمية العـلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعـا مقومات الانسان المتحضر فى العالم الحديث ، الذى يرتفع على الاقليمية وعلى الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان ٠ وعلى ذلك ، فلا ضير على الاطلاق اذا أخذنا من الحضارة الغربية أسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى ، بل أسباب تقدمها الحضارى بوجه عام ٠

وهكذا نجد أنه اذا كان التعرف على أبعاد « الشخصية المصرية » هو الخلاص الحقيقى بالنســبة للانســان المصرى الذى يواجه كل هــذه الزوابع والأعاصير ؛ وكان هذا التعرف قد أخذ عند طه حسين صــورة ربط الشــخصية المصرية بتراث الاغريق والرومان ، وأخذ عند العقـــاد صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الاسلامى ، وأخـذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام ٠ فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعا فى تعرفه على ملامح الشخصية المصرية ، مع التأكيد على بعد التاريخ المصرى ٠٠ القديم والحديث ، تفتيشا فى أعماق هذه الشخصية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، تأصيلا لأسباب قوتها ، واستئصالا لنواحى ضعفها ، استعدادا للدخول فى معركة الحضارة ٠

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصدورا عن كل هذه الخلفيات ، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر ، وتجديد نظرتنا الى التراث باعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث ، وشق تيار النقد التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الأدب لخدمة المجتمع ، والفن لمناصرة الحياة ٠

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى ، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢ ؛ معبرا من « الناحية التاريخية » عن الهوة التى سقط فيها أدبنـــا العربى بين الازدهارين الثـــوريين الكبيرين ، الازدهار القـديم

الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم مدها الثورى حتى توقيع معاهدة ١٩٣٦، والازدهار الجديد الذى جاء بمجيء الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى الآن ٠

أما من « الناحية الفكرية » فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التأزم الشديد فى كثير من فنون الأدب ، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم والأدب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التى تمثل الأدب الرسمى ، والقوى الثورية التى تمثل الاتجاهات الجديدة فى الأدب بوجه عام ٠ وقد عبر لويس عوض عن هذا التأزم الشديد الذى بلغ الذروة بقوله : « كان هناك فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجديد لا يستطيع أن يولد » ٠

وتحليل ذلك نقديا أن أعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩ ، وبخاصة العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، والمازنى ، فضلا عن الزيات وتيمور وأبو حديد ، والصاوى محمد ، ومحمد عوض محمد ، كانوا جميعا قد استنفدوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام الثورة وتوقيع المعاهدة ، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان ايذانا بتجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وايذانا أيضا بتحول هؤلاء الأعلام الى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمى ، والأدب الرسمى وحده ٠

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حياتنا الثقافية هيمنة كادت أن تكون كاملة ، ولكنها فى الواقع الهيمنة الرسمية التى تعبر عن موقف الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حركة الواقع ، والتى تطل على هذه الحياة من الخارج بدلا من أن تعايشها من الداخل ٠ أجل ٠٠ لقد كان مضمون الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم على التطور والاستمرار ، فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية وما اليها من تنظيمات أدبية محافظة ، ومنهم من انصرف صراحة الى السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية فى الحياة ٠ وكان من جراء ذلك أن انفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن عن محتواها ، تماما كما انفصلت الحكومة عن الشعب ، والنظام الاجتماعى عن المجتمع ، بل تماما كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك الحياة ٠

غير أن الأزمة التى بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم الذى لا يريد أن يموت ، والجديد الذى لا يستطيع أن يولد ، لم تكن

بالشكل المطلق الذى يهدم ما بين الضفتين من جسور ، ويحطم ما قد ينشأ بينهما من اتصال ؛ فظهور **توفيق الحكيم** فوق مسرح تلك الفترة ، وملئه لفراغها الضخم بانتاجه الأدبى الوفير ، كان له أهميته التاريخية.. « كقنطرة بين ثورتين وجيلين وازدهارين كبيرين » .

من فوق هذه القنطرة ، استطاع الأدب الجديد أن يعبر الى حيث الرى والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الانماء والاثمار التى كفلتها الثورة ، والتى لولاها لما قدر لهذا الأدب الجديد بذورا وجذورا أن يخرج من بطن التربة الى ما فوق سطح الأرض ، واذا كان قد قدر لهذه الجذور أن تثمر فيما بعد ، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الأدباء الجدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب .. فى الشعر ، وفى المسرح ، وفى النقد ، وفى الرواية ، وفى القصة القصيرة ، فانما يرجع ذلك الى ثلاثة كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل فى بذر هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور ، ونجيب محفوظ والكاتب الذى نكتب عنه الآن .. لويس عوض .

أما **محمد مندور** فقد حاول جاهدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية عامة فى النقد ، ترتد بجذورها الى النقد المنهجى عند العرب ، وتمتد بهذه الجذور الى النقد الأيديولوجى المعاصر ، وهى المحاولة التى جعلت منه على مستوى التنظير والتطبيق شيخا حقيقيا للنقاد المحدثين ؛ وأما **نجيب محفوظ** فقد ظل لسنوات طويلة يعمل فى صمت لكى يضع الأسس الحقيقية للرواية المصرية ، فى أرض خلت تماما من كل سابقة لهذا الفن المجيد ، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أباها الشرعى بدلا من جدها الروحى البعيد . وأخيرا يجىء **لويس عوض** متحملا مسئولية رصف الطريق أمام الأدب الجديد ، برفعه شعار «الأدب فى سبيل الحياة» ، ومناداته بفكرة الأدب الايجابى الهادف ، أو الأدب القائد للمجتمع ، وتركيز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع ، على أساس فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ان لم نقل مما يتوافق والحتمية التاريخية ، أن يجىء اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية فى جريدة الجمهورية ، باعتبارها أول جريدة أنشأتها الثورة ، ايذانا باستعداد الثورة لتحمل مسئوليات الأدب الجديد ، واعلانا بأن مرحلة جديدة قد بدأت فى حياتنا الثقافية . وليس أدل على ذلك من شعار « الأدب فى سبيل الحياة » الذى رفعته صفحة الأدب فى ذلك الحين ،

فأثار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حوله من التف من شباب المدرسة الجديدة فى الأدب ، وأهاج ما أهاجه من معارك أدبية حول انفصال الأدب عن الحياة ، والمطالبة باقامة الصلة بين الادب والمجتمع .

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة ، تلك المعركة الشهيرة التى قامت بين قطبى الادب التقليدى : طه حسين والعقاد من ناحية ، وبين جناحى الأدب الجديد : محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبينهما وبين قضايا المجتمع ؛ وهى باختصار المعركة التى أخذت شكل صراع بين مذهبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر ، المذهب الذى تلخصه عبارة « الفن للفن » ، والمذهب الآخر الذى تلخصه عبارة « الفن للحياة » ..

وكان المعسكر التقليدى فى ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء « الشكل » على المضمون ، ويفصل بين الادب والحياة ، ويعفى الأديب من أى التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا فى مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « ان الأدب يجب أن يظل عزيزا مترفعا متعاليا ، والا يهبط ليكون فى متناول كل من هب ودب ، حتى يحتفظ بأصالة جوهره وطيب معدنه » ويومها شبه طه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التى من الأفضل لها أن تظل مترفعة عزيزة المنال ، من أن تهبط لتكون فى متناول كل يد ! ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التى تنمو فلا تسأل كيف نمت، ولا ماسر جمالها ، ولا ما اذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المعسكر ، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، وينادیان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، على أساس تقديم المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق فى الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، أو بالتعبير الفلسفى الهيولى أسبق على الصورة فى درجات الوجود ، وهذا الاتجاه النقدى الجديد الذى عبر عنه الناقدان الثائران فى المانيفستو الذى أصدراه

بعنوان « فى الثقافة المصرية » هو الذى تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع ٠

والذى يعنينا الآن من أمر هـذه المعركة ، هو الموقف الذى اتخذه الدكتور لويس عوض ومعه الدكتور عبد الحميد يونس الى جوار شباب النقد الجديد ، وايمانهما بضرورة توجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، فضـلا عن ايمانهما بضرورة تحمل الأديب أو الفنان لمسئوليته سـواء فيما يعرض له من هموم العيش أو فيما يصادفه من تجارب الحياة ٠

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة ، كان يفضل دائما عبارة « الأدب فى سبيل الحيـاة » بدلا من « الأدب فى سبيل المجتمع » لأن الحياة فى رأيه أشمل من المجتمع ، وهى فى رأيه تضم الجانبين الفردى والاجتماعى ٠٠ الفكرى والمادى ٠ وهذا ما عبر عنه فى مقاله القديم « الانسانية الجديدة » ، المنشور فى العدد الأول من مجلة « الرسالة الجديدة » ، الذى أعلن فيه أن كل أدب انما يكتب فى سبيل الحياة ، والفرق بين أدب راقى وأدب منحط هو أن الأول يكتب فى سبيل حياة عليا ، بينما يكتب الآخر فى سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية ؛ وأعلن الدكتور لويس عوض فى هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة لا وجود لها ، لأن كل فن ينشأ فى سبيل الحيـاة ٠ أما وظيفة الأدب فهى تجديد الحياة بالخلق وترقيتها باستمرار ، بمعنى أن يزيدها خصوبة وتجددا وثراء ، وهذا يشمل المجتمع بطبيعة الحال ، ويشمل الانسان من حيث هو انسان ٠

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور بربطه الأدب بالحياة بدلا من المجتمع ، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل الحياة الانسانية بعامة ، فضلا عن تقديمه الخصائص الانسانية العـامة على الخصـائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة أو حتى الاجتمـاعية المرهونة بحدى الزمان والمكان ، انما كان يضيق بفهم الناقدين الثائرين لمعنى الالتزام ، ومعنى الأدب الهـادف ، ومعنى توجيـه الأدب لخـدمة المجتمع ؛ لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هذه المعركة ، أن تستكمل بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيها هـذه المرة الدكتور لويس عوض والدكتور محمد مندور فى جانب ، وأصحاب مدرسة الأدب الهادف فى الجانب الآخر ؛ ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الأدب بالحياة ، بحيث تصبح الحياة هدفا للأدب ، ولكن لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير

الأدب لأهداف جزئية مباشرة ، وشعارات تقريرية صارخة ، الأمر الذى حدا بالدكتور محمد مندور الى أن يسخر منهم تلك السخرية المريرة عندماوصفهم بأنهم أصحاب «الأدب الهاتف» بدلا من «الأدب الهادف» ٠

وكان من الطبيعي وسط غبار هذه المعركة ، أن يعاد النظر فى مفهوم « الالتزام » والفرق بينه وبين « الالزام » ، وهما المفهومان اللذان حدد الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن ايمانه بضرورة الالتزام فى الأدب والفن ، تأسيسا على أن كل أدب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة الى الكافة من بنى الانسان : كما أعلن ايمانه بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر ٠ فعند الدكتور لويس عوض أن الالتزام اذا خلا من المعرفة عرض الانسانية للفكر الرجعى ، واذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام ، تحرير الانسان عندى مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الانسان ٠ ولكن مجرد النظرة الى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية ، خليق بأن يلهى المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان ٠ فان كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو انقاذ الانسان فى الطبقات الشعبية ؛ فانا موافق على هذا وأدعو اليه ٠٠ وأعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء فى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب » ٠

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب الى ذهن الباحث ، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومى الالزام والالتزام ، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب ، هو « الالتزام بماذا ؟ » أو بعبارة أخرى بم يلتزم الأديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما، وحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبغى رفضه فورا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون ، ويقوم كذلك على رفض الأديب أو الفنان لمسئولياته بازاء المجتمع والحياة ٠ بل أكثر من هذا ، فان مدرسة « الفن للفن » أسرفت فى الطريق الضال حين دعت الى عبادة

الجمال ، فلم تجرد الفن من الدعوة الى الفضيلة أو من الدعوة الى المجتمع فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الاحساس بالجمال فى نفس الانســـان ٠

والخطأ الفادح الذى وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط الفن الى حد السذاجة بعزلها مادة الفن عن صورته ، أو شكل الأدب عن فحواه ٠ وقد عزلت مدرسة « الفن للفن » الأدب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ، وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ، ليس فيها من سلطان الا سلطان الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تخوم أو شرائع الا ما رسمه الجمال ٠ وفى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هى اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التى لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش » ٠

هذا فى الوقت الذى نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هـذا بكثير ؛ فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل ؛ وهى تشمل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة والمجتمع الانسانى بوجه عام ٠

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون مقدم على الشكل أو ينبغى أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، وهو مايعبر عنه فى الفلسفة بأسبقية الهيولى على الصورة ؛ وتأسيسا على ذلك أيضا لا يكون الالتزام فى خدمة أى شىء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة التغيير ؛ تغيير واقع الانسان نحـو ما هو أفضـل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، وليس هو التزام بشىء أكثر من الالتزام بقضايا الانسان نفسه والحياة نفسها ، فالانسانية لا تطرح من القضايا الا ما تستطيع أن تحلها ظروف الحيـــاة ٠ وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقته الا موقفا حياتيا يقفه الانسان محددا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ٠ يقول انجلز : « ان الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى ، فالناس هم صناع التاريخ ، وهم فى صناعتهم هذه انما يتأثرون بمواقف متباينة ، والموقف الاقتصادى ليس الا واحدا من هذه المواقف » وهذا معناه أن الالتزام عمليا ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد

بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمي يربط بوعى بين البشر وبين حقيقة واقعهم ، ويتقبل اى تجدد وتطور كل تقدم للحياة وللانسانية أو للحياة الانسانية بوجه عام ٠

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة « الأدب للحياة » عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة انسانية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية . وبهذا أيضا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لانها تجعل من الأدب وظيفة للحياة المادية ووظيفة للحياة الروحية ، وبهذا أخيرا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج بفرديته خروج الجزء على الكل ، ويشط عن مجاله الشرعى فيخرب المجتمع ٠

وهذا فى يقين الدكتور لويس عوض : « هو جوهر اشتراكيتنا التى تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعانى والوجوه » ٠ وهذا فى يقينه كذلك : « ما يجعل من اشتراكيتنا مذهبا انسانيا يسعى لخدمة الحياة الانسانية ٠٠ المادية والروحية ، مجتمعا وأفرادا ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، فى حدود هذا الوطن ولجميع بنى البشر » ٠

« الاشتراكية اذن كما نفهمها مذهب انسانى ، والأدب الاشتراكى كما نفهمه أدب انسانى ، ويستوى ان تقول « الادب للحياة » أو « الأدب للانسانية » ٠

والكلام عن الالزام والالتزام بالنسبة للأديب ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن الحرية والمسئولية بالنسبة للناقد ؛ فالى أى حد وبأى معنى يستطيع الناقد أن يكون حرا ، سواء فى تقييم أعمال الأديب او فى توجيه قلم الكاتب ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الناقد له الحرية الكاملة فى اختيار المقياس الذى يقيس به الأعمال الأدبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملا فى تكوينه الثقافى ؛ وأن يكون مقياسه مستندا الى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات وكفى !

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية ؛ وانما الذى يعارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد الى

« نقـد بوليسى » يسـتعدى السلطة على الكتاب ، أو « نقـد غوغائى » يستثير غرائز الجمـاهير أكثر مما يخاطب عقلها ، وبدلا من أن يوضح المسائل يثير الغبار فى وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات ٠

وربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب اليه روجيه جارودى بقوله فى « ماركسية القرن العشرين » ان « أشق الأمور ليس دائما أن تحل المعضلات ٠٠ بل هو أحيانا أن تطرحها » ٠ بمعنى أن الناقد أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهى به ، يصبح سلوكه محكوما بنوع من الآلية والميكانيكية ، التى قد لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر ٠٠ موقف الالزام ٠ فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطـالب بتنمية مفهوم الالتزام ، واعادة النظر فى موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوما سياسيا ولا فلسفيا ، الا بمقدار ما تكون الفلسفة « تفكيرا بوعى فى واقعنا » ، وبمقدار ما تكون السياسة بعدا من أبعادنا الاجتماعية ٠

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، كان لزاما على الناقد أن يتوخى الظروف التى يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية ؛ فنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنانين ، اذا كتب فى ظل فلسفة اجتماعية موجهة ، قد ينتهى بعدوان السلطة أو باعتداء الغوغاء على الأديب أو الفنان ٠

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لا يقف ضـد حرية النقد أو حرية التعبير، لأن الحرية عنده معناها المسئولية « مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام الرأى العام وأمام التاريخ » ، ولكن الذى يرفضه ويقف ضده هو « اقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم » ٠ تماما كما أوشك أن يحـدث لبعض الكتاب من بعض النقاد « باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش فى ضـمائرهم عن نواياهم البـاطنية ، دون التقيـد بنص ما يقولون » ٠

وهو ما حدث فى المعركة التى دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب عبد الرحمن الشرقاوى بصدد مسرحية « الفتى مهران » ، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذى يجعل من حـرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى ٠ فحرية الواحد

منهما من حرية الآخر ، وحريتهما معا كما السائل فى الأوانى المستطرقة، اذا زاد هنا نقص هناك ٠٠ والعكس صحيح !

غير أنه اذا كان هذا جميعه يشكل الوجه التطبيقى للموقف النقدى الذى اتخـذه لويس عوض ، والذى استطاع من خـلاله أن يقود كتيبة بأكملها من الأدباء الشبان ، ممن يحتلون اليوم مكان الصدارة فى حياتنا الأدبية ، وممن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن ، وأن يعبروا بصدق عن الوجدان الجديد لمصر الجديدة ؛ فلابد لنا وعيا بأبعاد هـذا الموقف أن نعود قليلا الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما أسماه الدكتور محمد مندور بمنهج النقد التفسيرى ٠

والواقع أن البواكير الأولى لهـذا المنهج ، يمكن تلمسـها فى الفترة التالية لعودته من انجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهى الفترة التى اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون اصدار أحكام تقويمية سواء بالجودة أو بالرداءة ، فضلا عن أن تكون هذه الأحكام مستندة الى أى مضمون اجتماعى ٠ وليس من شك فى أن هذا الاكتفـاء المرحلى بالتفسـير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه الأكاديمى ، الذى عوده أن يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما كانت متعارضة ، وأمام مذاهب الأدب الانسانى مهما كان رأيه فيها ، فكثير من الأدب الانسانى العظيم الذى دخل تراث الانسانية أدب رجعى أو أدب محافظ ، ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يغض من قيمته الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من تراث الانسانية ٠

وهكذا اقتصرت هـذه المرحلة على تناول الأعمـال الأدبية والفنية بالدراسة ، لاعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجـديد منها فى ضـوء ثقافته الأكاديمية وخبرته النقدية العامة ، استنادا الى القول النقدى المأثور : « ان شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة كما أثرت الآداب لحديثة » ، بمعنى أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافته الحديثة ، فيضفى على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم تخطر ببال كتابها القدامى ، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال ، وهذا هو ما فعله لويس عوض فى « مقدمات » الكتب الثلاثة التى وضعها قبل الثورة وهى : « بروميثوس طليقا » للشاعر الكبير شيللى ، وفى « الأدب الانجليزى الحديث » ، وديوان « بلوتولاند » ٠ ففى مقدمات هـذه الكتب الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى مشاركة حقيقية ، الا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسـية فى

التحـولات التاريخيـة الكبرى التى أصابت البشرية ، فقد استطاع أن يكتشف في رومانسـية شيللى مثلا تعبـيرا عن التطورات والتشنجات المادية التى اجتاحت المجتمع الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، ولا سيما فى عصر الثورة الفرنسية ٠

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومذاهبه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ على هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ، وهذا الادراك وحده على حد تعبـير الدكتور لويس عوض « كاف لأن يجعلنـا نقبل المثالية لا على الاطلاق ، ولكن اذا كانت مثالية ثورية وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها تقدم البشرية » ٠

والذى يعنينا هنا والآن ، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسى به منهج النقد التفسيرى عند لويس عوض ، والذى حـدا ببعضهم الى اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا بالحتمية التاريخية ، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا « لأنى مع ايمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل ، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول » كما قال لويس عوض نفسه ٠ وتفسير ذلك نقديا أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية فى الوقت الذى حاول فيه أن يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولا وتكاملا ؛ فهو قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى تلك التى تصـور التاريخ على أنه من صـنع الأفراد ، وتصور الحركات الأدبية والفنية على أنها ثمار لعبقريات مفردة ؛ كما استعان بالماركسية فى تصفية أفكاره الليبرالية والايمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئـة لهما أثر كبير فى تشكيل فكر الانسان ٠

ولكنه رغم هذا جميعه ، ظل على اعتقاده بأن الانسان ليس مجرد منفعل بالبيئة أو بالمادة ، وانما هو أيضا فاعل فيهما ، وقادر على أن يضيف اليهما من عنده شيئا بل أشياء ٠ وتلك هى احدى المشـكلات النظرية التى واجههـا لويس عوض وهو بصـدد الانتقـال من المثالية الثورية الى المادية الجدلية ، أو من النقد التفسيرى الى النقد التاريخى ، اذ كيف يمكنه أن يجـد حلا للتناقض الماثل بين الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى ؟

واذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة التى سبق أن تصدت

لها روزا لكسمبرج فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ، وانتهت فيها الى أن اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا مفر منه ، لأن الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد والا كانت جبرية ميكانيكية ، فقد أضاف لويس عوض الى ذلك ان مسئولية المجتمع أيضا لا تعفى الفرد من مسئوليته ، وأن التزام الانسان بمسئولياته فردا كان أو جماعة ، انما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه عـام .

فاذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض : « أن نعطى اهتماما أكبر لدور الفرد فى صياغة التاريخ ، دون أن نقع فى الخرافة المضادة ، وهى تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ » .

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المازق الذى سبق أن واجهه العقـاد ، حينما تم تجميد الكفاح الوطنى بعـد توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد فى ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث عبثا عن أيديولوجية جديدة ، الى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا اليمـين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الاخوان المسـلمين وبدايات الشـيوعيين كحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضـوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون .

وفى هذا المأزق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد من كلا النقيضـين ، فلا هو قادر على الاتجاه نحو اليسـار المتطرف أو ما يسمونه بالشيوعية ، لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة يعصمه من كل فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجـاه نحو اليمين المتطرف أو ما يسمونه بالاخوان المسلمين ، لأن تقديسه لذات الحـرية يعصمه من كل فلسفة تقوم على الغيبيات ، وتجرد المواطن من كل ارادة الا ارادة الايمان !

أقول انه اذا كان لويس عوض قد عاش نفس المأزق العقائدى ، الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه ؛ فعن طريق « الاشتراكية » استطاع أن يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن ايمانه بالحرية ، وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفى ما تتضمنه الاشتراكية وكل تأليه للجماعة، من مقومات الشمولية الملازمة عادة للفكر الاشتراكى، وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه فى المنطقة الحرجة بين الاشـتراكية والديمقراطيـة » ، وتلك هى كما يسـميها « الفلسـفة الاشـتراكية الديمقراطية » التى هى بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين .

وأسمعه يقول :

«فالاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات الفرد التى وهبتها الطبيعة للبشر . والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهى ألا تؤدى الى الفردية المطلقة، والى الحرية المعربدة وهى فى وجه من وجوهها ترادف الطغيان » .

وهكذا نجد أنه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذى واكب بفضله حركة الواقع من حوله باستمرار ، واذا كان تعبيره عن هذا المركب قد ظل فى المرحلة الأولى تعبيرا فلسفيا وأدبيا ، فقد استطاع فى المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعدا سياسيا ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيرا سياسيا مباشرا .

انه مهما يكن من شىء ، فان لويس عوض بحق معلم ، وصاحب اتجاه ، وأحد البناة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة ، انه رائد شامخ ، وهو محطم أوثان ، وهو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل البنائين ، ولن نخطىء فى شىء ان قلنا هذا كله اليوم ، فهذا كله هو ما سيقوله التاريخ .



أزمـــة الأديب من أزمـــة الناقد

* هكذا أصبح النقـــد وســـيلة للارتزاق وحرفة يمارسها أى جرىء ، بدلا من أن يأخذ النقد دور الرقابة الصحية، وبدلا من أن تساير الحركة النقدية قوى الانتاج الفكرى ، وبدلا من أن يصبح النقـاد فى طليعة حيـــاتنا الثقافية ليميزوا بين الفن واللافن، بين الأدب واللاأدب، بين الشىء واللاشىء •



رجاء النقاش قطعة حية نابضة من حيـاتنا النقدية ، تمرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفى ، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير، أعنى انه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج ، أولئك الذين يتعـاطون منتجاتنا الأدبيـة والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة ، استمدوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا ، فجاء تطبيقها على هذه المنتجات شـيئا معتسفا جائرا مفروضا عليها من الخارج ، بدلا من أن يكون نابعا من داخلهـا ، معبرا عن عبقرية لغتنا العربية ومزاياها فى الفن والتعبير . وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقـدية الجادة ، ولكنها العنـاصر التى لا تجعل منهم نقادا بمقدار ماتجعلهم بحاثا ، يصدرون عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكلوا مرحلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة فى النقد ، تصـدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنيـة ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة .

واذا جاز لنا أن نصف أكثر «البحاث الأكاديميين» بأنهم دوائر منعزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية ، دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات هذه الحياة ، فما هكذا **رجاء النقـاش** وغيره من كوكبه «النقاد الصحفيين» الذين استطاعوا بمعايشتهم النقـدية لأدبنا المعاصر ، أن يحرروا نظرية النقد من حدود الوعى الفردى والنظرات الجزئية ، وأن يعبروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطق التطور وحركة التاريخ ، وأن يدركوا أهميـة العلاقات الوظيفية فى اقامة النظرة الكلية العـامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد.

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة فى المسيرة الصاعدة نحو اقامة نظرية عامة فى النقد ، تعبر عن أدبنا العربى الحديث ، وهى المسيرة التى بلغت

ذروة قصوى عندما دعا الدكتور **محمد مندور** الى المنهج الايديولوجى فى النقد ، وهو المنهج الذى يوظف الأدب لخدمة المجتمع ، ويهدف الفن لمناصرة الحيـــاة ، ويؤكد على دور الأديب أو الفنـــان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر • غير أنه اذا كانت دعـوة شيخ النقاد فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة ، فقد كان لزاما على الدعوة الى الجوهر أن تتفتت الى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة ، فى طليعة هـذه الاتجاهات الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المســـتوى العقائدى الهادف ، والذى تزعمه الدكتور **لويس عوض** ، ثم الاتجاه الذى يأخذ بها على المســتوى الواقعى الملتزم والذى تبلور على يد **محمود أمين العالم** •

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الايجابى الهادف ، أى الأدب القائد للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك الى تأكيد فكرة الالتزام ، وهى الفكرة التى نادى بها الاتجاه الثانى ، عندما دعا محمود أمين العالم الى ضرورة أن يكون الناقد حارسا على قيم الثورة والمجتمـــع ، والى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسئوليته ازاء مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضـايا الحياة من حوله • من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة ، أن يمضى بالمسيرة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا ، أعنى أن يمضى نحو تأكيد البعد السياسى فى قضية الالتزام ، وهو البعد الذى تجلى بوضوح واضح فى كتاباته النقدية الكثيرة ، والذى تبلور فى كتابه الأخيرة « أدباء معاصرون » •

فعند رجاء النقـاش أنه اذا كانت هناك سببية متبـادلة بين الأدب والحياة ، من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فان هذه الســببية ليست علاقة ميكانيكية جامدة قوامها الأفعـال وردود الأفعال ، ولكنها سببية دينامية قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى من ناحية ، والتى تساعد على اقامة النظرة الكلية العـامة من ناحية أخرى • وعلى ذلك فالحيـاة التى يحياها الأديب ليست مدركا فى ذاته يستعصى على التعيين ، وليست مفهـوما ميتافيزيقا تصادر عليه دون أن نعيشه ونتملاه ، وانما الحيـاة فى ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة ، والنظم الاقتصـادية المتفاعلة فضلا عما وراءهما من واقع تاريخى ، هذه الجـوانب مجتمعة هى التى تجد محصلتها النهائية فى مجموعة الظروف أو المواقف الســياسية التى تؤثر تأثيرا مصـيريا فى حياة الشعب ، وتؤثر بالتالى فى استجابة الأديب أو الفنان •

من هنـا كانت دراسـة الظروف السياسية التى وجد فيها الأديب وأوجد أدبه ، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا ، فاذا لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذى يمارس فيه نشاطه السـياسى .. الحزبى أو التنظيمى ، فهو سياسى بالمعنى الذى يعبر فيـه بفكره الأدبى ونتاجه الفنى عن موقفه من الأحداث . واذا لم يكن للبعد السياسى تأثيره القوى الواضح فى العصور الماضية ، فهو أشـد ما يكون وضوحا وتأثيرا فى العصر الحديث بعـامة ، وفى تاريخنا المصرى بوجه خاص . فالباحث فى أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول من قرننا العشرين ، لايكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسى الذى طفت فوق سطحه هذه الظاهرة ، والا كيف نستطيع أن نفهم كتابات جمال الدين الافغانى ومقالات محمـد عبده مالم نربطها بسطوة المستعمر البريطانى فى ذلك الحين ، فرحيل الأول عن بلدان الشرق ونفى الثـانى عن أرض مصر هو الذى أدى الى التقائهما معا فى باريس ، واصدارهما معا جريدة « العروة الوثقى » التى هى فى حقيقتها صورة من أدب المقاومة ، تدعو الى مقاومة الموجة الاستعمارية العـارمة التى أخذت تطغى على أقطار الشرق ، كما تدعو الى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى الطاغى .

كذلك لا يمكننا أن نفهم أدب كاتب مثـل عبد الله النديم من زجل الى شعر ، ومن مسرحية الى قصة ، ومن مقـالة الى خطابة مالم نفهم قبلا الظروف السياسية التى ظهر فيها هذا الأدب . فاذا علمنا أنه ظهر لمقاومة الاحتلال الانجليزى من ناحية ، وللهجوم على خصـوم الوطنية والعروبة والاسلام من ناحية أخرى ، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذا الأديب .

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل قاسم أمين الذى لايمكننا أن نفهم كتابيه العظيمين «تحرير المرأة» ١٨٩٩ و «المرأة الجديدة» ١٩٠٠ ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسى التى انتهت اليها البـلاد ، والتى استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة الى العروبة من حيث هى جنس كما فعل هانوتو ، ومن السياسة الى الاسلام من حيث هو دين كما فعل رينان ، ومن السياسة الى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعل دراكور ؛ فهذا الأخير ذهب الى أن المصريين أمة متأخرة تحجب النساء عن موارد العلم وميادين الحيـاة ، وذلك فى رأيه راجع الى الطبيعة المصرية رجوعه الى الدين الاسلامى ، من هنـا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى للدفاع عن أهله ووطنه ، وأن يرد تأخرهم الى الحكم الاستعمارى الفاسد وأن ينهض برسالة الاصلاح الاجتماعى ، وبخاصة فى ميدان المرأة .

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الريادى الكبير الذى قام به أحمد لطفى السيد فى حياتنا الثقافية ، مالم نرده الى الظروف السياسية التى دفعت به الى القيام بهذا الدور ، فلم يصدر لطفى السيد صحيفة « الجريدة » عام ١٩٠٧ الا لتكون منبرا للفكر العصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور ، كذلك لم يعمل لطفى السيد على انشاء الجامعة الاهلية عام ١٩٠٨ الا ايمانا منه بضرورة اشاعة الروح العلمية الجامعية ، دعما لحركة التحرر ووعيا بمضمونها الفكرى ·

وهكذا ·· هكذا الحال بالنسبة الى الكثرة المثقفة من رواد الفكر والأدب فى تاريخنا الحديث ، سواء منهم من جاء فى المرحلة الأولى من مراحل نضالنا الثقافى ، وهى المرحلة التى امتدت من لحظة الاحتلال البريطانى الى نهاية الحرب العالمية الأولى ، وشملت من ذكرنا من الرواد ، أو من وقع منهم فى المرحلة الثانية، وهى المرحلة التى امتدت خلال فترة مابين الحربين، ولم تقف عند حد الكتابات الأدبية والسياسية المباشرة ، بل تعدت ذلك الى الدعوة الى قيم الحرية ومعانى الاستقلال ، بل وتناول سير أبطال الحرية سواء أكانوا من الشرق الاسلامى أو من الغرب المسيحى ، وقد احتوت هذه المرحلة على كتابات العقاد السياسية وعبقرياته الاسلامية والمقالات التى كان يدعو فيها الى الحرية ، كما احتوت على كتابات محمد حسين هيكل سواء ما جاء منها فى صحيفة السياسة الأسبوعية ، أو ما تناول فيها سير أبطال الحرية ، وكذلك كتابات سلامة موسى عن حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ سواء فى كتبه العديدة أو فى مجلته الجديدة ، هذا فضلا عن طه حسين ودعوته الى حرية البحث العلمى ، الى جوار ثورته الكبرى فى ميدان التعليم ·

أما المرحلة الثالثة التى امتدت من الحرب العالمية الثانية الى وقتنا الحاضر ، والتى تميزت بالبحث فى الأسس الحقيقية لبناء ثقافتنا الجديدة ، تلك التى تحمل خصائصنا القومية الأصيلة دونما انعزال عن ابداعات العالم من حولنا ، فهى المرحلة التى اشتملت على انجازات جيل الأدباء الخلاقين فى كافة مناشط الابداع الفنى ، والتى برز فيها توفيق الحكيم فى كتابة المسرحية ، ونجيب محفوظ فى كتابة الرواية ، ويوسف ادريس فى القصة القصيرة ، وصلاح عبد الصبور فى قرض الشعر ·

فهؤلاء جميعا ، وآخرون غيرهم ، لم يكن فكرهم منعزلا عن نشاطهم السياسى ، ولا كان أدبهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعى ، بل كان الفكر عندهم تنظيرا لمشكلات الواقع ، بمقدار ما كان الأدب تعبيرا عن وجدان

المجموع . ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش «**بمنهجه**» السياسى فى النقد، الذى يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية، لتناول هذه المســاحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية ، تناولا قوامه النقد والتقييم .

وانا هنا اســـتخدم كلمة المنهج تجـــاوزا ، لا لأن المنهج بتعريفه الاصطلاحى لا نكاد نعثر عليه فى كتابات كثير من النقاد ، وهو التعريف الذى يعنى مجموعة من الأفكار المتبلورة التى تمضى فى اتجـاه واحد ، وتؤدى الى تصور ذهنى شامل لمسائل الفكر والادب والفن، ولكن لأن المنهج بالمعنى السياسى الذى أسلفناه لم يتبلور بعد فى يدى رجاء النقاش ، وان كنا نعثر على شكله الأكثر تخلقا فى كتابه الأخــير ، بمقدار ما نعثر على مراحله الحقيقية فى كتبه الأخرى السابقة ، وبخاصـة كتبه الثلاثة « فى أزمة الثقافة المصرية » ١٩٥٨ و «أدب وعروبة » ١٩٦٢ و «أدباء ومواقف» ١٩٦٦ . والتى تنقل فيها من الفكر الوطنى الخالص ، الذى يوظف الأدب والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة ، الى الفكر الوطنى القومى ، الذى يؤمن بالانسان العربى أشد الايمان ، ويطالب الأديب أن «**يكتب**» من أجل تعميق وجدان ذلك الانسان ، وأن «**يعمل**» أيضا من أجل وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه فى الحياة ، وأخـيرا الى الفكر الاشتراكى التقدمى الذى يؤمن بدور الأديب أو الفنـــان فى قيادة معارك شعبه ، ومناصرة قضايا عصره ، والالتزام بمصير الانســانية من حوله ، وهى المرحلة التى أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشــد تعينا فى كتابه الأخير « أدباء معــاصرون » الذى اتضحت فيه ملامح ما أسميناه بالمنهج الســياسى فى النقد ، والذى يتخذ من الســببية المتبادلة بين الأديب أو الفنان ، وبين الظروف الســـياسية فى عصره ، مفتاحا لفهم كل من أدب الأديب وظروف عصره .

أقول ان منهج النقد السياسى عند رجاء النقاش وان كان قد تخلق فى كتابه الأخير ، الا أنه لم يتبلور بعــد بلورة كاملة ، فلا يزال المنهج القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية ، أعنى انه فى الوقت الذى يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على رائد مثل لطفى السيد ، ومفـكر مثــل طه حسين ، وأديب مثل توفيق الحكيم ، وناقد مثل محمد مندور ، وشاعر مثل محمود درويش ، لا نكاد نجد مصداقا له فى حالة أديب مثل يحيى حقى ، أو روائى مثل الطيب صالح ، أو شاعر مثل أحمد رامى .

فالأديب **يحيى حقى** على الرغم من مكانته الكبيرة فى حياتنا الأدبية ،

وعلى الرغم من ريادته في ميدان القصة القصيرة ، الا أن أدبه في عمومه هو الأدب الانساني العام الذى يحنو على الانسان ويتعاطف معه ، دون أن يعترك بأدبه في مشكلات هذا الانسان ، ودون أن يشارك بفنه في الحوار الدائر حول قضايا الواقع من حوله • وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان الانسان والارتقاء بذوقه الفني وحسه الجمالي ، لكنه الهدف الذي يجعل منه أديب انفعال لا أديب فعل ، وفنان فكرة لا فنان رأى • ومن هنا كان لجوؤه الى الرمز ، وحرصه على اللفظ ، وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه بما يمكن تسميته بشكل الفكرة ، وهذا ما عبر عنه رجاء النقاش في الفصل الذى جعل عنوانه « رمز مصر بين ثلاثة أدباء » ، والذى عقده للمقارنة بين رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ورواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، ورواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى اذ يقول : « ان فاطمة النبوية في رواية قنديل أم هاشم هى مصر ، ويحيى حقى لا يخفى هذا المعنى الرمزى بل يعطيك احساسا واضحا خلال صفحات الرواية بأنه يقصد الرمز ويعنيه ، وليس فى «فاطمة» حيوية «سنية» فى عودة الروح وذكاؤها وقدرتها على تحريك الآخرين ، وليس فيها جسد « حميدة » عند نجيب محفوظ وفتنتها ودمها الحار الفائر وخفة روحها وعذوبتها » •

ان يحيى حقى بحق هو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الرواد فى القصة القصيرة ، ذلك الجيل الذى ضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد، ومحمود طاهر لاشين ، وابراهيم المصرى ، وحسن محمود ، ومحمود عزى، وحبيب زحلاوى، وغيرهم من أعضاء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة، الذين وصفهم يحيى حقى نفسه بأنهم «••• كانوا جميعا من الهواة لا من المحترفين ، مخلصين لفنهم مؤرقين به ، لم يسعوا الى الشهرة ولا الى الكسب المادى ، ولا أحسب ان أحدا منهم قد دخل جيبه قرش من عرق قلمه • كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد ، وان مثابرتهم على الانتاج فى هذه العزلة الخانقة عن النقد ، وعن المجاوبة بينهم وبين جمهور القراء لتعد احدى العجائب » •

لهذا كله لم يكن المنهج السياسى فى النقد الذى التزم به رجاء النقاش ، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقى ، وبالتالى لم يكن مشروعا عقد مقارنة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، لا لأنه أقل منهما فنا فهو لا يقل عنهما أصالة ، ولكن لأنه يشكل محتوى آخر المحتوى السياسى الذى يدور حوله أدب كل من هذين العملاقين •

أما الكاتب الروائى **الطيب صالح** ، فعلى الرغم من انه كما وصفه

رجاء النقاش « عبقرية روائية جديدة » ، وعلى الرغم من أن روايتـــه «موسم الهجرة الى الشمال» تأخذك بين ســـطورها ــ كما أخـــذت رجاء النقاش ــ فى دوامة من السحر الفنى والفكرى ، وتصعد بك الى مرتفعات عالية من الخيال الفنى الروائى العظيم ، على الرغم من هذا كله ، الا انه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر الى أدب الأديب فى ظروف مجتمعه ومن خلال المعارك التى تخوضها جماهير شعبه ، ليقف على مدى تأثره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله ٠ ويكفى دليلا على ذلك غربة هذا الأديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه ، وهى ليست الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن ، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضا التى تصل به الى حد الزواج من فتاة انجليزية ، ونشر رواياته فى احدى دور النشر الأجنبية ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه الى وصفه بأنه أديب انجليزى من أصل سودانى ، وحدا بالبعض الآخر الى رفضه على الاطلاق ٠

وصحيح أن الطيب صـــالح فى روايته يعـــانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية ، هى قضـــية الصراع بين الشرق والغرب ، والكيفية التى تواجه بها شعوب الدول النـــامية هذه القضـــية ، بالاستسلام للحضارة الغربية والتخلى عن الماضى ؟ أم بالعودة الى التراث ورفض هذه الحضارة ؟ أم باتخاذ موقف ثالث مغاير لكلا الموقفين ؟ ولـــكن الصحيح أيضا أنها القضية الحضـــارية العـــامة التى تبقى صاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى ، دون أن تخرجه الى أرض الجدل والفعل ، أو الى أرض الصراع والممارسة ، ليصبح أدبه أدب مقاومة وفنه فن نضال ٠ ان «موسم الهجرة الى الشمال » على الرغم من عبقريتها ، الا انهـــا من نسيج آخر غير نسيج رواية مثل « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، أو « أرض البرتقال الحزين » لغسان كنفانى ، أو « نجمة » للكاتب الجزائرى كاتب ياسين ٠

وأما الشاعر **أحمد رامى** فهو الآخر ممن لا يمكن تنـــاوله بالمنهج السياسى تناولا نقديا ، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة ، وانما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى عامى ، ينتقى من الألفاظ مايسهل أداؤه ، ليصب فيه معانى عن الحب ، لا الحب من حيث هو تجربة حية وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، لأنها تجربته هو لا تجربة أحد سواه ، وانما هو يتغنى عن الحب بمعناه العـــام ، وهو المعنى المألوف فى حياتنا المصرية ٠٠ حيث الهجر والوصال ، والسهد والفراق ، والصد واللقـــاء ، الى آخر هذه المعـــانى التقليدية العامة التى يعرفها الجميع ٠٠ شعراء وغير شعراء ٠

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا فى كتاب يتحدث عن مجموعة من الأدباء المعـاصرين ، وبمنهج ملتزم يتخذ من البعـد السـياسى ركيزة محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء · ولعل هذا هو ما أحس به رجاء النقاش، فحاول أن يتداركه فى مقدمة الكتاب، حيث يقول : ان الكتاب يقدم « دراسة عن رامى من الجانب الفنى فقط » ·

ومع ذلك فاذا كانت هذه الدراسة قـد انتهت الى أن قصائد رامى «مجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللفظية اللامعة» ، والى أن شعره هو «شعر الصاجات التى ترن رنينا عاليا يؤثر فى الآذان» ، والى أن آراءه « آراء مختلفة بل متناقضة فى الحياة والناس والأشياء » فما هو الداعى للكتابة عنه أصلا ، وفى كتاب يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ؟

على أنه اذا كان رجاء النقاش قـد خانه التوفيق فى تطبيق منهجه السياسى فى النقد على أديب مثل يحيى حقى ، وروائى مثل الطيب صالح، وشاعر مثـل أحمد رامى ، فقد كان موفقا غاية التـوفيق فى تطبيق هذا المنهج على أدباء آخرين ·

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقا فى استهلال كتابه بمقال عن **لطفى السيد** ، لأنه اذا لم يكن لطفى السيد أديبا بالمعنى الاصطلاحى المعروف لهذه الكلمة ، فان ماتركه من بصمات فكره على حياتنا الأدبية ، كفيل بوضعه فى مستهل كتاب عن بعض أدبائنا المعاصرين · والواقع أننا لانستطيع أن نفهم طبيعـة الدور الذى قام به طه حسين فى حياتنا الأدبية والمنهجية بدون الرجوع الى لطفى السيد ، باعتبـاره أستاذ طه حسين من ناحية ، والأب الروحى للجامعة المصرية من ناحية أخرى ، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض الأعمال الأدبية مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل أو «عودة الروح» لتوفيق الحكيم ، بدون الرجوع الى لطفى السيد باعتباره صاحب الصوت الجهير فى الدعوة التى كان شعارها «مصر للمصريين» · «ومن أجل هذا كله كانت الصلة بين لطفى السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة ، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة فى بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن » ·

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذى نشب بين مصطفى كامل وبين لطفى السيد فى أوائل هـذا القرن ، وكان محوره هو الكيفية التى تبعث بها مصر من جديد ، بعد أن فشلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وباتت الذات المصرية تعـانى حزنا مريرا ويأسا رائعا ، وتبحث

بالحاح عمن يخرجها من مرارة اليأس · أما مصطفى كامل فكان يرى بعاطفته المشبوبة وخياله الجامح انه لا خروج من الأزمة الا بالثورة السياسية الشاملة التى تغير كل شىء ، بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقلى المتزن أن الخروج من الأزمة انما يكون بالاصلاح الواقعى الهادىء ، والعمل المرحلى المتدرج ، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الأهداف الوطنية · والذى يعنينا الآن أدبيا ، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الانتاج الأدبى فى ذلك الحين ، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل ، كما ظهرت قصص أخرى تعارض القصص السابقة ، وتؤيد لطفى السيد فى منهجه الاصلاحى ·

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش على جوانب بعينها فى شخصية لطفى السيد ، ومواقف بذاتها من الحياة والمجتمع ، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الثائر أحمد عرابى ، وقسوته فى الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان ينادى به عرابى قد نادى به لطفى السيد من بعد ، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت الدستور ، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٣٨ التى عرفت بحكومة اليد الحديدية ، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى ناصبت الشعب العداء ، هذا على الرغم من ايمانه بالحياة الديمقراطية ، ومناداته باقامة برلمان يمثل رأى الشعب · ومثل عزله لمصر عن المنطقة العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى ، وذلك بفضل شعاره المعروف « مصر للمصريين » ·

أقول ان مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد، تعد أخطاء جسيمة فادحة اذا نظرنا اليها بمقاييسنا الراهنة ، ولكن المنهج السياسى فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش ، والذى ينظر الى المفكر فى تيار عصره ، وفى اطار الظروف السياسية الدافعة لهذا التيار · هو وحده الكفيل بتفسير هذه الأخطاء ، ووضعها فى حجمها الطبيعى ، واطارها الصحيح ·

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفى السيد من « أن انتاجه الفكرى الخاص كان ضئيلا الى حد بعيد » ، وما يخلص اليه من ذلك الى «أن الذى ساعده على أن يحتل مكانه فى حياتنا الفكرية والثقافية ، هو أنه كان من أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية » فهذا فى تقديرى حكم جائر لا يتفق وشواهد التاريخ ، لا عندنا ولا عند غيرنا ، فماذا كان انتاج فيلسوف مثل سقراط ، أو ماذا كانت طبقته الاجتماعية ليحتل كل هذه المكانة الفكرية لا

فى وطنه فحسب بل وفى العالم كله من بعد ، وماذا كان انتاج داعية مثل جمال الدين الأفغانى ، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة فى الشرق الاسلامى بأسره ، ان العالم بحـــق هو من يؤثر فى الآخرين بمنهجه لا بنتائجه ، وأمامنا من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الخمسين كتابا ، دون أن يكون لهم أثر يذكر، وأمامنا على الوجه الآخر من العلماء من لاتزيد مؤلفاتهم على كتابين أو ثلاثة ، ولكنهم استطاعو بهـــذا الكم القليل أن يحدثوا فى الحياة الثقــافية آثارا مدوية ٠٠ من هؤلاء مثـــلا الامام محمد عبده الذى استطاع بكتابيه « رسالة التوحيـــد » و « الاســـلام والنصرانية مع العلم والمدنية » أن يشق مجرى عميقا جارفا فى حياتنا الفكرية ، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين ما يزيد على عدد صـــفحات هذين الكتابين ٠ ومنهم أيضا الشـــيخ مصطفى عبد الرازق الذى استطاع بكتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يشق تيارا جارفا فى ميدان الدراسات الفلسفية، تنتمى اليه الكثرة من الأساتذة الجامعيين من أمثـــال محمـــود الخضـيرى وعثمان أمين وأحمـــد فؤاد الأهوانى وعبد الهـــادى أبو ريده وعلى سامى النشار وغيرهم ، كذلك استطاع الدكتور يوســـف مراد بكتابه « مبادىء علم النفس العام » أن ينشىء مدرسة بأسرها فى ميدان الدراسات النفسية، تنتمى اليها صفوة من الـــكتاب من أمثــــال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامى الدروبى وبديع الكسم ويوسف الشارونى ٠

أما لطفى السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير العام فى السياسة والثقافة والتعليم فى مصر ، بل تعدى ذلك الى تطوير عقليتنا نفسها فى النظر الى أمور الحياة ٠٠ نظرة عصرية ٠

ومن لطفى السيد المفكر ينتقل رجاء النقاش الى **طه حسين الأديب** ، فيحلل شخصية عميد الأدب العربى وآثاره ، تحليلا سياسيا على جانب كبير من الروعة والبراعة معا ٠ فاذا كان لطفى السيد هو نمط المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، فعند رجاء النقاش أن طه حسين هو نمط الأديب الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بها ، ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى ، وهو عنـــدما دخل ميـــدان السياسة دخله كأديب ومفكر ولم يدخله كسياسى محترف « ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التى ارتبط بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص ، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى ، واستفاد منها لخدمة أفكاره وقضاياه ، التى كان يؤمن بها بطريقته العنيفة الجادة المتطرفة فى الايمان بالأشياء » ٠

ويدلل رجاء النقاش على ذلك بارتبـــاط طه حسين فى مطلع حياته

الثقافية « بحزب الأمة » ، فعلى الرغم من رجعية هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين فى مصر ممن عرفوا « بأصـــحاب المصـــالح الحقيقية » ، فان ارتباطه به لم يكن راجعا الى التكوين الاجتماعى للحزب ، وانما كان راجعا الى تأثره بشخصية لطفى السيد أكبر رأس مفكر فى الحزب ، فضلا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر ، على الآراء العصرية المتحررة فى الأدب والحياة • وليس أدل على ذلك من أننا « لانجد فى انتاج طه حسين الفكرى فى هذه الفترة المبكرة من حياته ، أى ميل الى تأييد الاقطاعيين أو النظـــام الاقطـــاعى الذى كان يمثله حزب الأمة من الناحية الســـياسية والاجتماعية » • وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لاينضم الى الحزب الوطنى الذى كان حزبا شعبيا فى ذلك الحين ، لأنهاكانت الشعبية التى تتمثل فى الجانب السياسى دون الجانب الفكرى ، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية فى كثير من قضايا الفكر • من ذلك مثلا قضية «سفور المرأة» وتحررها ، وهى القضية التى آمن بها طه‌حسين كل الايمان، وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشيخ عبد العزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطنى ، ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجـاب • ومن ذلك أيضا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة ، وايمـــان طه حسين بضرورة الفصل بينهما ، ورفضه بالتالى فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الاسلامية •

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذى تم انشاؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم ، وكان يستهدف معارضة حزب الوفـد والوقوف الى جانب السراى • فعـلى الرغم من ان حزب الوفد كان أكثر الأحزاب المصرية قربا من الشعب وتعبيرا عن مصـالحه ، بينما كان الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه ، باعتبارهم مجموعة من الأعيان والاقطاعيين والمثقفين المنعزلين عن الحركة الشـــعبية ، فان رجاء النقـــاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره « بأن الوفد بالتأكيد لم يكن يستطيع بسبب قاعدته الشعبية ، أن يتقبل مثـل هـــذه الآراء الفكرية الجديدة العاصفة التى جاء بها طه حسين ، والتى كان من المؤكد أن تصدم الجماهير وتثير سخطها » •

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل طه حســين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشـعب ؟ وهل كان حزب الوفد فى ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التى جاء بها العقاد ، ويقف فى وجه هذه الآراء عندما يجىء بها طه حسين ؟ •

صحيح أن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر كتابه « فى الشعر الجاهلى » سنة ١٩٢٦ ، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد الذى كان يمثل الجناح المثقف فى الحزب ، كان من بين من تصدوا للدفاع عن كتاب الشعر الجاهلى ، ولا أدرى لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين · وصحيح أيضا أن رجاء النقاش يضيف الى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجـاهه الى حزب الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى ، منها علاقة طه حسين العميقة بلطفى السيد منذ بداية هـذا القرن ، كذلك علاقته الوطيدة بأسرة عبد الرازق التى كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين ، ولكنها فى النهاية أسباب شخصية لا ترتبط بموقف فكرى أو وطنى ، وربما كان هذا هو الذى حدا برجاء النقاش الى أن يعود فيقول : « ولا شك ان هـــذا الموقف من جانب طه حسين وفى التقييم السياسى السليم ، كان موقفا خاطئا ولابد من النظر اليه على أنه نقطة ضعف فى تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف» ·

وعلى وجه عام ، كان رجاء النقـــاش أكثر توفيقـا فى الفصل بين مرحلتين حاسمتين فى تطـور طه حسين السـيـاسى ، المرحلة التى بدأت بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين ، والمرحلة التى بدأت برفضه التعاون مع «حزب الشعب» الذى أنشأه اسماعيل صدقى ، والذى كان يمثل الرجعية الفكرية فى ذلك الحين ، ثم انضمامه الى حزب الوفد الذى كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جماهير الشعب · وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح ، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقى فى قرارها باخراج طه حسين من الجامعة ، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر ، بدأ تحول جديد يظهر فى حيــاة طه حسين ، ويأخذ صورة ايمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر الا اذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة ، فاذا أحست أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا فى صورة الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتوزيع الثروة القومية على الشعب ، حاربته بكل ما تملك من أسلحة رجعية · ومن هنا كان اتجاه طه حســين الى حزب الوفد ، وارتباطه بصحافته وجماهيره ، وهو الارتباط الذى كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة الى التجديد فى الفكر ، الى الدعوة الى التجديد فى المجتمع نفسه ، وهكذا كان طه حسين بحق مقـدمة هامة من مقدمات الثورة ·

كان من الطبيعى بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفى السيد باعتباره المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بهـا ، أن يتكلم عن الضلع الثالث من أضلاع ذلك المثلث الفكرى، وأعنى به العقاد الذى تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها ، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه فى كثير من الوجوه العلاقة بين ثالوث الفـكر الاغريقى ٠٠ سـقراط وأفلاطون وأرسطو ، ذلك أن لطفى السيد مثل **سقراط** كان داعية أو صاحب دعوة شعارها : « مصر للمصريين » ، وكذلك طه حسين مثله مثـل **أفلاطون** كان يحلم بجمهورية فاضلة هى جمهورية التعليم ، أما العقـاد فشأنه شأن **أرسطو** كان يحاول اقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق ٠

أقول ان اسقاط الكلام عن **العقاد** بعد الكلام عن كل من لطفى السيد وطه حسين ، كان خطأ منهجيا فى كتاب رجاء النقاش ، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان «محامى العباقرة» أثبته فى كتاب آخر ، ولكن الصحيح أيضا أن اعادة نشر هذا المقال ، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد ٠

ولقد كان رجاء النقاش على جانب كبـير من التوفيق فى اكتشافه شخصية العقاد ، واتخاذه من حبه للعبقرية مفتاحا لفهم شخصيته ، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للعبقرية كما يطرب النحل بين الزهور ، وكما تطرب العصافير فى الربيع « وحتى فى مواقفه السياسية كان حبه للعبقرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف فى حيـاته » ٠ وعلى ذلك يفسر رجاء النقاش ارتباط العقـاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول ، بدليل ان العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة ، لأنه لم يجـد فى الوفد شخصا آخر يقوم مقـام سعد فى نظره ، كذلك يستشهد رجاء النقاش على اعجاب العقاد بالانسان الفرد والعبقرية الفردية ، انه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات الا من خلال عبقرى من العباقرة ، هـكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ فى مصر من خلال زعيمها سعد زغلول ، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن ، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندى ، وما كتبه عن عصور الاسلام كان من خلال عباقرة الاسلام ٠

وتأسيسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية ، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها ، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم يرغمه يوما على قبول كل ما يقول به الحزب ، بل لقد وقف العقاد

ضـد حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه ، متخذا منه موقفا عدائيا كاملا • كذلك كان موقف العقاد الى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذى حاول الملك فؤاد أن يحذف منه المادة التى تقول بأن «الأمة مصدر السلطات» ، فقد أصر العقاد أن يعرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رأيه ويعدل ما يشاء • ثم موقفه بعد هذا وذاك فى البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور ، اذ انبرى العقاد يطلقها بأعلى صوته : « ان الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه ! » وهى الصيحة التى دفع عنها العقاد فيما بعد تسعة أشهر قضاها فى السجن •

وكما ميز رجاء النقاش فى حياة طه حسين بين مرحلتين ، مرحلة جزر تلتها مرحلة مد ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب • والمرحلة الثـانية هى التى ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية ، نجده هنا أيضا يميز فى حياة العقاد بين مرحلتين تسيران فى اتجـاه مضاد للاتجاه الذى سارت فيه حياة طه حسين ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب ، والمرحلة الثـــانية هى التى انحسر فيها العقـاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين ، وكأن القدر على حد تعبير رجاء النقاش « لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد » •

والذى يعنينا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط الجماهيرى عند العقاد فى مرحلته الثانية ، بتصفية القضية الوطنية التى كان العقاد من أكبر المدافعين عنها ، أى أنه عندما كانت المعركة بيننا وبين الاستعمار ، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار ، وقف العقاد وقفته العملاقة فى أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا • ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئيسية هى القضية الاجتماعية ، لم يستطع العقاد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب، وبالتالى لم يستطع أن يحتفظ بموقعه فى أقصى اليســـار ، فخسر العقاد المتصل التاريخى المتطور بالنسبة لحركة النضال الشعبى ، بمقدار ماخسر الفكر الاشتراكى مناضلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين •

وبكل شجاعة الناقد ، وايمانه بشرف الكلمة ومسئوليته أمام التاريخ، يقول رجاء النقاش فى ختام مقالة عن «محامى العباقرة» : «ولكننى أحب أن أقول هنا كلمة أومن بها للحقيقة والتاريخ ، فالعقاد لم يكن فى فكرة من

أفكاره مأجورا ، ومواقفه الفكرية التى لا يوافقه عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا » ٠

على أنه اذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقاد من هذا الكتاب ليثبته فى كتاب آخر ، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقاد فى كثير من مواقفه السياسية ، وان اختلف معه فى الكثير من آرائه الأدبية، ذلك المفكر هو **محمد مندور** الذى عرف فيما بعد بشيخ النقاد ٠

وكما وجد رجاء النقاش فى «حب العبقرية» مفتاحا لشخصية العقاد، وجد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه « بيقظة الضمير العام » ٠ ويقظة الضمير العام نوع من الحس النقدى ظل ينبض فى كتابات مندور ومواقفه ، كما ظل مصاحبا له فى كل مراحل حياته ٠ وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعذار ما يبعده عن مسئولية المشاركة في القضايا العامة ، كان يستطيع أن يعتذر بدراساته «الأكاديمية» المتخصصة ، وكان يستطيع أن يكتفى بميدان النقد دون غيره من ميادين الفكر والعمل ، ولكن مندور كان رجلا ٠٠ الفكر والعمل عنده شىء واحد ، رجـــلا ٠٠ ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع فى شخصه مثلا أعلى للمفكر العصرى المتطور ، المشارك فى مشاكل شعبه ، الملتزم بقضـــايا عصره ٠ وهذا ما حدا برجاء النقاش الى أن يقول عنه « كان يندفع بصــورة شبه «غريزية» الى المشاركة فى الحياة العامة والمشاكل العامة ، ولم يكن يرى فى هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد أبدا فى تحمله، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة، لأنه كان يرىفيها نوعا من البديهيات التى لا تحتاج الى تبرير » ٠

وأولى مواقف مندور التى استدل منهـا رجاء النقـــاش على مفتاح شخصيته ، موقفه وهو طالب بالسوربون من معارضة الحكومة الفرنسية الغاء الامتيازات الأجنبية فى مصر ، فقد نشر مندور عدة مقالات فى الصحف الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين الى أن معارضة حكومتهم لالغاء الامتيازات الأجنبيـــة سيجعلهم يخسرون وضـــعهم فى مصر وحب المصريين لهم ، وقد أسهمت هذه المقالات فى اقناع الرأى العام الفرنسى بوجهة النظر الوطنية المصرية ٠

واحساس مندور بيقظة الضمير العام فى نفسه ، هو الذى جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة ، والا ماذا يعمل بالفكرة التى فى رأسه ان لم يحملها الى الناس ويوصلها اليهم ؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقـافة

عند مندور بتغير مراحل تطوره ، فقد ظل يؤمن بشيء واحد لا يتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة . ويميز رجاء النقاش في حياة مندور بين عدة مراحل ، أولاها ما أسماه بالمرحلة « الانسانية الجمالية » وهي المرحلة التي كان منـدور فيها ينظر الى الانسـان نظرة عامة خالية من التحديد ، فهو يؤمن بالحرية والخير والحب والعدل وكل الفضائل الانسانية الكبرى، ولكن دون تحديد دقيق لمعاني هذه الكلمات . على أن أهم مافي هذه المرحلة هو دعوة مندور الى «الهمس» ، أو ما أسماه بالأدب المهموس ، فالهمس هو نقيض الخطابة التي ألفناها في الأدب العربي القديم ، وبخاصة في الشعر ، فاذا كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والحـدة والغرور ، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس . وقد طبق منـدور دعوته الى الهمس على شعراء المهجر ، فكان بذلك من أسبق النقاد الى اكتشاف هؤلاء الشعراء ، والتعريف بهم على نطاق أدبي واسع .

غير أنه اذا كان الهمس في النهاية وكما يقول رجاء النقاش « أقرب الى الضمير والقلب والصدق من الصخب والعنف» وكان مندور «وهو يبحث في الأدب عن الجمال والتهذيب والروح المتواضعة السمحة » قد وجد هذا كله في «الهمس» لا في « الخطابة» ، فلا أدري كيف تتفق هذه الدعوة مع ما عاد رجاء النقاش ليؤكده في شخصية مندور من أنه كان «بطبيعته حارا عنيفا وصريحا في آرائه ، وكان يحتاج الى جريدة متطرفة لتتحمل آراءه ، لا الى جريدة هادئة وديعة تميل الى المسالمة في أغلب الأحوال » .

عموما ؛ فان الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة في شخصية مندور ، يقودنا الى الكلام عن المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفـكري والنقدي معا ، وهي المرحلة التي بدأت بخروجه من الجـامعة بعد صدامات علمية مدوية ، واتجاهه الى الصحافة ليخوض معارك اجتماعية أكثر دويا ، فقد فصل من جريدة المصري بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بهـا ، ثم اتجه الى العمل في الصحف الوفدية فرأس تحرير «الوفد المصري» و «صوت الأمة» و «البعث» ليجعل منها على حد تعبيره منشورا ثوريا عنيفا .

والواقع ان اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية أكسبه خبرة أكبر بالحياة ، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعي ، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الانسانية عنده لتتـحول بالتطور لا بالطفرة الى نزعة يسـارية واضحة ، قوامها الايمان بأن الانسان الفاضل يحتـاج الى مجتمع فاضل تسوده العدالة ، بينما كان المجتمع المصري في ذلك الحين غارقا في ألوان شتى من البؤس الاجتماعي ، والبؤس الاقتصادي ، والبؤس السياسي .

وهكذا كانت كتابات مندور فى هذه المرحلة « تعتبر نموذجا ممتازا للفكر اليسارى الوطنى ، بل لعلها فى الحقيقة تعتبر أعظم وثائق الفكر اليسارى الوطنى السابق على الثورة والممهد لها » . ففيها نادى بمساهمة العمال فى الأرباح مناداة صريحة ، وفيها اعتبر العمل مصدرا أساسيا ووحيدا للثروة ، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات ، وكيفية حصولهم على الثروات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة . وهى جميعا من الأهداف التى حققتها الثورة ، والتى لولا قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢ ، لما تحققت أحلام اليسار الوطنى سياسيا واقتصاديا .. « ولولا ذلك ، فان التطور الطبيعى لمندور وجماعته فى «الطليعة الوفدية» هو أن ينفصلوا عن الوفد لانشاء حزب اشتراكى ديمقراطى جديد» وهذه لفتة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسى، كما تدل على احساسه بالحتمية فى حركة التاريخ .

والذى يعنينا الآن هو أنه فى هذه الفترة من النضال السياسى والاجتماعى ، بدأ منهج مندور فى النقد يتبلور متجها من المرحلة الجمالية التأثرية الى ما أطلق عليه مندور مرحلة « المنهج الأيديولوجى » ، وهو المنهج الذى وصفه بقوله : « يرى المنهج الأيديولوجى بحق أن ماكان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » .

لقد قام مندور بدور عميق وعريض فى حياتنا النقدية ، وترك بصماته على أقلام الكثيرين من أبناء هذا الجيل ، كتابا وأدباء ومفكرين وصحفيين ، وكان رجاء النقاش من بين هؤلاء جميعا امتدادا مندوريا أصيلا، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيخ النقاد .

ولا تقتصر دائرة الأدباء المعاصرين على الأدب العربى فى مصر وحدها، بل تتعدى ذلك عند رجاء النقاش لتشتمل على الوطن العربى الكبير ، وما شاهده من حركات التحرر التى تردد صداها فى الأدب شعرا ونثرا ، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدباء العرب خارج مصر ، تأكيدا لايمانه بوحدة الأدب العربى من ناحية ، وتأكيدا لايمانه من ناحية أخرى « بما يتم بين آداب الأمة العربية فى كل أقطارها من تأثير متبادل قوى » .

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السودانى الطيب صالح،

وأخرى عن الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ، ثم دراستين احداهما عن الشاعر الفلسطينى سميح القاسم ، والثانية عن الشاعر الفلسطينى الآخر محمود درويش ، وعند هذا الشاعر الاخير نقف وقفة أطول ٠

أما **محمود درويش** فهو شاعر عربى شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، وهو واحد من الذين ظلوا مقيمين داخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨ ، عندما تحولت المأساة الفلسطينية الى اعلان رسمى بقيام دولة اسرائيل ٠ وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هى : «عصافير بلا أجنحة» و « أوراق الزيتون » و « عاشق من فلسطين » و « آخر الليل » و « حبيبتى تنهض من نومها » و « العصافير تموت فى الجليل » ٠ أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه الدواوين ، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية فى اسرائيل ، باستغلالهم الثغرة الموجودة فى النظام الاسرائيلى ، والتى تسمح لكل مواطن باصدار نشرة واحدة فى العام دون رقابة ، محاولة من اسرائيل لتغليف نفسها بغلاف ديمقراطى زائف ، يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة ٠

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الستة ، أن يصبح فى طليعة تلك الحركة الشعرية الجديدة ، التى تجسد روح المقاومة العربية وتغذيها وتشعلها ، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب ، أو رياح الاستسلام لواقع المأساة ٠ أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربى الجديد فى الأرض المحتلة ، فهو اتجاه «الشعر الجديد» الذى يعتمد على وحدة «التفعيلة» بدلا من وحدة البيت ٠ وتفسير ذلك عند رجاء النقاش « أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة ، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية فى الوطن العربى خارج الاسوار الحديدية التى خلقتها اسرائيل ، لتحول بين العرب فى الأرض المحتلة ، وبين أى تأثير قد يأتيهم من الخارج » ٠

وصحيح أن من الشعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفنى أقل قيمة ، ولكن محمود درويش فى تقدير رجاء النقاش « ليس من هؤلاء ، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية الى جانب ولائه المطلق لقضية فلسطين : وطنه ومأساته وجرحه الكبير ٠ انه شاعر ترفعه قضيته وفنه معا » ٠ وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش ، أما المبالغة فى تقديره فنيا الى الحد الذى يوصف فيه بالعالمية ، ويقال ان شعره «نسيج فنى» صالح تماما لأن يكون « نسيجا عالميا » ، بل والى الحد الذى يطالب فيه بترجمة شعره وتقديمه على أنه

نموذج الشعر العبى العالمى ، فهذا من ناحية تهوين من قضية العالمية فى الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أى أديب شاب دون الثلاثين من عمره، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القيمة الفنية ٠

وصحيح أن المستوى العالمى فى الفن ليس لغزا من الألغاز ، وصحيح أن الطريق الى العالمية هو طريق البساطة والايمان والتعبير عن تجربة انسانية عاشها الفنان بأمانة ووجدان متيقظ ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن « العالمية » التى تعنى اطلاع العالم على نموذج رائع من شعر المأساة الفلسطينية فى هذا الوقت بالذات شىء ، و «العالمية» التى تعنى اضافة هذا الشعر الى التراث الانسانى بعد عشرات السنين شىء آخر ٠

وهذا بعينه هو فارق ما بين والت ويتمان وبين محمود درويش ، الأول يوحى والآخر يقول ، الأول يخاطب الانسان والآخر يشهد العالم ، الأول يخاطب الكل ولا أحد ، بينما يخاطب الآخر اناسا بالذات ، وعندما يقول والت ويتمان :

« أنا آتى مع الموسيقى قويا ، مع زماميرى وطبولى ، أنا لا أعزف أناشيدى للظافرين فقط ، بل أعزف أيضا للقتلى والمقهورين ، فنحن نخسر المعارك بنفس الروح التى نكسب بها المعارك ٠ فألف مرحى للذين فشلوا ، للذين غرقت مراكبهم فى البحر ، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر » ٠

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشامل الذى حدثنا عنه أرسطو ، والذى يرتفع من المحسوس الى المعقول ، ومن البصر الموحى الى البصيرة الملهمة ، ومن الجزئى الخاص الى الكلى العام ، بل نحس بذلك الروح الكلى العام الذى يحتوى فى داخله على الشىء ونقيضه معاً ، أو على السلب والايجاب جميعا ، وأين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب
ولا نخجل
ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل
وكيف يقاوم الأعزل
ونعرف كيف نبنى المصنع العصرى
والمنزل
ومستشفى
ومدرسة

وقنبلة

وصاروخاً

وموسيقى

ونكتب أجمل الأشعار ٠

حيث الخطابية والمباشرة ، التى تخرج من الجزئى الخاص لتعود فترتد اليه ثانية ، والتى لا تزيد كثيرا عن معانى الفخر والحماسة التى تجدها عند شاعر جاهلى من طراز عمرو بن كلثوم فى معلقته الشهيرة ، وان استخدم الشاعر الفلسطينى ألفاظا عصرية ، ومضامين ساخنة ، وعزف على أوتار تهز أعماقنا من الأعماق ، لأنها أوتار الجرح العربى الكبير ٠٠ فلسطين ٠

ان شعر محمود درويش تعبير فنى صادق عن مأساة الشاعر ومأساة وطنه وأهله وجيله ، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم يسمعوا شيئا عن القضية ، ولكن دون أن يكفى هذا لأن يوصف بالعالمية ، ودون أن يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمته فنيا ووطنيا وعلى المستوى القومى ٠

فى بحيرة من الزيف النقدى تسبح فوقها حياتنا الثقافية ، وفى مضطرب من اختلال القيم واندحار المعايير ، وبعيدا عن تجمعات « الشلل » تلك التجمعات تحت البشرية ، يرتفع هذا الصوت الأمين ، الواضح فى التعبير والتفكير وصفاء الرؤية ، يرتفع قنديلا يضاء فى دهاليز الثرثرة الأدبية ، وخطوة فسيحة على الطريق الى منهج نقدى أكثر شمولا وأكثر تطورا ، ان كتاب رجاء النقاش ، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد ، تحية تقييم من جيل جاء الى جيل مضى ٠



ثورة على أمير الشعراء

* الواقع ان ثورة العقاد النقدية على شعر شوقى ، انما هى فى صحيحها احد ابعاد الثورة العامة التى شنها العقاد ، ولم تكن فى مظهرها الفنى الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد .

شوقى والعقاد ·· هذان الأميران من أمراء الشعر جاء كل منهما من نبع يختلف عن النبع الذى جاء منه الآخر ، وصب كل منهما فى واد يختلف عن الوادى الذى صب فيه الآخر · فهما تياران متعارضان أشد ما يكون التعارض ، يسيران فى بحرين متوازيين فلا يلتقيان أبدا ، وان قدر لأحد التيارين أن يطغى على الآخر ، فهذا هو منطق التطور ، وان قدر للدعوى أن تولد نقيضها ، فتلك هى طبيعة الاشياء ·

واذا كان التيار الذى شقه **العقاد** فى مجرى حياتنا الشعرية ، تيارا عنيفا جارفا ، أخذ فى طريقه التيار السائد دون أن يبقى له على شىء فلأنه فى الحقيقة لم يكن تجديدا ولا اصلاحا ، ولا كان مجرد دعوى الى اتجاه جديد ، وانما هو فى صحيحه ثورة ·· ثورة لا تقف عند البعد الأدبى أو الثقافى وحده ، وانما تتعدى ذلك الى البعدين الطبقى أو الاجتماعى ، والفكرى أو الأيديولوجى · فضلا عن البعد الرابع الذى تمثل فى النضال السياسى فى ذلك الحين · لذلك لم يكن عبثا ولا مصادفة ، أن جاءت ثورة «الديوان» فى عام ١٩٢١ ، أى فى أعقاب الثورة الوطنية الكبرى ·· ثورة ١٩١٩ التى فجرت شهوة البحث الحر الطليق فى كافة مناشط الأدب والحياة ، ورفعت القيود الكثيفة الضاغطة عن أقلام الكتاب والمفكرين ، وقضت على « دواعى السكوت » التى كثيرا ما كممت الأفواه وقصفت الأقلام ، فكان زوال هذه الدواعى بنشوب الثورة ايذانا لشباب الاتجاهات الجديدة بالانطلاق فى التفكير والتعبير ، وايذانا للعقاد باعلان « مذهبه الجديد » فى النقد ، الذى وصفه بأنه مذهب يقيم « حدا بين عهدين » ·

على أننا لن نستطيع ادراك أبعاد هذه الثورة التى أقامت حدا بين عهدين ، ما لم نحاول قبلا أن نتعرف على مكونات ذلك العهد القديم الذى

ثار عليه العقاد ، وأعنى به عهد شوقى ، أو العهد الذى عاش فيه ذلك الأمين ٠

ونظرة ولو عابرة الى تاريخ ميلاد **شوقى** وتاريخ وفاته ، ترينا أن الشاعر قد شاء لنفسه ، أو شاء له التاريخ ، أن يقسم حياته قسمة عادلة ، يقع شطرها الأول فى آخر القرن التاسع عشر ، ويقع شطرها الأخير فى مطلع القرن العشرين ، فقد جاء ميلاده فى عام ١٨٦٨ ، ووقعت وفاته عام ١٩٣٢ ، وبذلك تكون رحلة حياته قد استغرقت أربعة وستين عاما ، قسمت مناصفة بين جيلين ، جيل يولى مع قرن ، وجيل يصعد مع قرن ٠

غير أن خروج شوقى الى الحياة ، ووقوفه فوق أرض الواقع، لايلغى الوراء الشعرى الذى كان ماثلا أمامه فى ذلك الحين ، فلم يهبط شوقى أرضا خلت تماما من أى نبات شعرى ؛ أعنى لم يهبط « بعصا ساحر وقلب نبى » ليبث الحياة فى أرض خلت من كل حياة ، وانما هبط شوقى ليجد أمامه انتفاضات شعرية ونثرية بل ونقدية ، تشكل فيما بينها مرحلة هامة من مراحل تاريخنا الثقافى ، هى المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة البعث ، والتى كان « **البارودى** » رائدها على صعيد الشعر ، و « **عبد الله فكرى** » رائدها على صعيد النثر ، ومن ورائهما « **الشيخ حسين المرصفى** » الناقد الكلاسيكى الأول منذ أواخر القرن التاسع عشر وهؤلاء جميعا حينما انتفضوا شعريا ونثريا وعلى المستوى النقدى ، لم تكن انتفاضاتهم انفعالات فردية معزولة عن ظروف البيئة وأحداث الواقع بل كانت استجابة واعية لدواعى الثورة العرابية التى هبت فى تلك الأيام تطالب ببعث الحياة أو بتجديدها ان صح هذا التعبير ، سواء تمثل ذلك فى المطالبة بالدستور ، أو فى المناداة بالتحرر من السيطرة الأجنبية ، أو فى الثورة على الظلم والسخرة والفساد الاجتماعى ٠

وصحيح أن الثورة العرابية انتكست ولم تحقق أهدافها العاجلة ، ولكن الصحيح أيضا أنها نجحت فى تحقيق أهداف أبعد مما كان فى تقديرها ، فقد استطاع البارودى ان ينقلها فى شعره من « ثورة عرابية » الى « ثورة عربية » ، وأن يبعث بها ماضى الشعر ، ويحيى بها تراث العرب ، ويستنطق لغة الضاد بعد أن عقد لسانها لزمن بعيد ٠ وهكذا استجاب لحركة البعث التى قادها البارودى شاعر بعد شاعر ، حتى كان شوقى الذى امسك بالخيط من نهايته ليبدأ به بداية جديدة ،

ويستهل به مرحلة تالية ، هي المرحلة التى اصطلح على تسميتها بمرحلة النهضة ، وفرق ما بين المرحلتين ٠٠ مرحلة البعث ومرحلة النهضة أن قصارى ما كانت تستهدفه المرحلة الأولى هو « احياء سنة السلف » أو اعادة الحياة الى الصورة التراثية للقصيدة العربية القديمة ، بكل ماتنطوى عليه من تصوير وديباجة وموسيقية ٠ وكان البارودى هو فارس هـذه المرحلة ورائدها الأول ، لما انطوى عليه شعره من فخـامة اللفظ وبلاغة العبارة ومتانة التركيب المعمارى ، فضلا عما طبع عليه من فطرة حية ، وما استوعبه من روح البلاغة ، وهذا ما يفسره الشيخ حسين المرصفى فى كتابه « الوسيلة الأدبية » بقوله عن البارودى انه « لم يقرأ كتابا فى فن من فنون العربية ، غير أنه لما بلغ سن التعقل ، وجد من طبعه ميلا الى قراءة الشعر وعمله ، فكان يستـمع لبعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين ، أو يقرأ بحضرته ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمحفوظات حسبما تقتضيه المعانى ٠٠ ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم ، حتى حفظ الكثير من ذلك دون كلفة ٠٠ ثم جاء من صنعـة الشعر باللائق » ٠ وان البارودى ليعبر عن مفهومه للشعر ، وهو المفهوم الذى كان مطابقا للمقاييس السلفية فى نقد الشعر فيقول : «خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليما من وصمة التكلف ، بريئا من عشوة التعسف ، غنيا عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد » ٠ وفى هذا امتياز البارودى وتميزه فى وقت معا عن جميع معاصريه ، فهم جميعا يتمثلون صورة الشعر العربى القديم ، غير أن البارودى يصدر فى تمثله عن الطبع الموهوب والفطرة الحية فيتم له الشموخ وتكتب له الريادة ٠

وما هكذا كان شوقى رائد مرحلة النهضة ، فقد جاء شوقى فى ختام المرحلة البارودية التى اقتصرت على بعث الشعر عن طريق التقليد والمحاكاة ، ليحاول انهاضه عن طريق آخر ركيزتاه المحوريتان همـا التجديد والابتكار ٠٠ فهو عميق الشعور بما ينبغى أن يكون عليـه الشعر فى عصره ، شديد الايمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة ، وفتح آفاق أرحب أمام القصيد الشعرى ٠ وهذا ما عبـر عنه الشاعر الشاب بقوله : « الناس عندنا فريقان ، فمنا فريق يحتقر الشـعر ، وفريق منا معشر الشـبان يضمرون للشعر العربى عداوة من جهـل الشىء ، ويرون بينه وبين الشـعر الافرنجى بعد ما بين المشرق

والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من العرب قد خلت ، فلا ينبغى أن يؤخذوا الا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم انما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف » ٠

فكيف استطاع الشاعر أن يحقق هدفه فى تحرير الشعر وتطويره والخروج به من « ضيق التقييد الى فضاء التجديد » ؟

حاول شوقى أن يدخل معركة التحرير والتطوير مزودا بأسلحته الذاتية الخاصة التى تمثلت فيما طبع عليه من سلاسة اللفظ ، وعذوبة السياق ، ورقة النغمة الموسيقية ، فضلا عما اكتسبه من فنون الشعر الأخرى ، التى اطلع عليها أثنـاء بعثته الدراسية فى أوروبا ٠ وقد بدأ محاولاته بتطوير القصيدة الغنائية التى كان يغلب عليها طابع المديح التقليدى ، وهو المديح الذى يستهل بمطالع فى الوصف أو فى الغزل ، ولما كان باب التجديد فى المديح ذاته ضيقا أو محدودا ، حاول شـوقى أن يجعل التجديد فى الاستهلال الوصفى أو الغزلى ، على نحو ما فعـل فى همزيته المشهورة التى مدح فيها الخديو توفيق والتى مطلعها :

خدعوهـا بقولهم حسـناء
والغـوانى يغرهـن الثنـاء

ولكن القصيدة لم تنشر ولم يكتب لها النجاح ، فانصرف شوقى على الفور الى التماس التجديد فى فن آخر لم ترسخ فيه أقدام التقليد ، ذلك هو الفن المسرحى الذى عايشه شوقى فى باريس ، حيث بهرته ساره برنار بأدائهـا الرائع فى مسرحيتى « كليوباترة » للشـاعر المسرحى « اميـل مورو » و « جان دارك » لمؤلفهـا جيـل باربيه ٠ وكانت أولى محاولاته مسرحيـة « على بك أو فيما هى دولة المماليك » التى نظمها فى باريس عـام ١٧٩٣ ، واستمد حوادثها من وقائع التاريخ ، ولكن المسرحية هى الأخرى لم تحظ بعناية الخديو توفيق ، وبالتالى لم تقدم على المسرح ، فانصرف شـوقى عن الفن المسرحى منـذ ذلك الحين ، وان عاد اليه بعـد ذلك فى أواخر حيـاته ٠ وحتى فى عودته اليه رأينـاه يجـارى الكلاسيكيين الفرنسيين فى اختيار الشعر أداة لتاليفه المسرحى ، فيما عدا مسرحية « أميرة الأندلس » التى كتبها نثرا ، ويجاريهم أيضـا فى اختيار أحداث التاريخ موضوعات لمسرحيـاته ، وذلك باستثناء كوميديا « الست هدى » ، التى لجأ فيها الى تصوير قطاع حى من حياتنا الاجتماعية المعاصرة ٠

المهم أن الشاعر لم يجد أمامه سبيلا الى التجديد ، فتراءى له أن يطرق باب الترجمة ، وبالفعل أقدم على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر الفرنسى « لامرتين » ، ولكن القصيدة فقدت بعـــد ارسالها الى مصر ، ولم يكتب لها النشر ، كذلك تراءى للشاعر أن ينظم على طريقة «لافونتين» حكايات تروى على لسان الحيوان والطير ، وتخاطب أطفال المصريين ، عساهم يألفون فنون الحكمة والأدب ، وحتى ينشأ فى العربية ما يسمى « بشعر الأطفال » ، ولكن شـوقى لم يقطع فى هذا السـبيل أكثر من خمسين حكاية ، توقف بعدها ليتجه الى معالجة « الشعر التاريخى » فى قصائده المطولة التى استهلها برائعته الشـهيرة « كبـار الحـوادث فى وادى النيل » ، والتى وصفها العقاد نفسه بأنها « عمل مستقل المقصد ، مجتمع الأجزاء ، يصح أن ينفرد وحده فى بابه » ٠

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن شوقى على الرغم من محاولاته فى التجديد ، لم يكد يخرج عن خط الشعر الكلاسيكى الذى استهله البارودى فيما عرف بمرحلة البعث الشعرى ، وجاء شوقى ليرتفع به الى ما عرف بمرحلة النهضة ٠ أى أن شوقى لم يختلف كيفا ونوعا عن البارودى ، كل ما بينهما من فارق هو الفارق بين الشاعر الكلاسيكى القديم والشاعر الكلاسيكى الجديد ، وليس أدل على ذلك من أن مقاييس النقد الأدبى عند كليهما ، هى نفســها مقاييس النقد التى نادى بهـا الشيخ حسين المرصفى ؛ ومن هنا كانت المسافة العميقة الواسعة بين معايير النقد الكلاسيكى عند ناقد الكلاسيكية الأول ، وبين نظرية النقد الحديثـــة عند العقاد ، وبالتالى كانت الهوة الكبيرة بين شوقى باعتباره امتدادا لمدرسة الشعر الكلاسيكى ، وبين العقاد باعتباره ثورة جذرية شاملة على نظرية النقد التى تتطابق ومواصفات هذا الشعر ٠

والواقع أن ثورة العقــاد النقدية على شعر شـــوقى ، انما هى فى صحيحها أحد أبعاد الثورة العامة التى شنها العقاد ، ولم تكن فى مظهرها الفنى الا مجرد ثورة الناقد الحديث على الشاعر الكلاسيكى الجديد ٠ فالعقاد كان يصدر فى هجومه على شوقى ، عن عداء شديد لكلما ينتمى اليه هذا الشاعر طبقيا وقوميا وعلى المستوى الوطنى ٠ ففى الوقت الذى كان العقاد فيه ينتمى الى الفئات الكادحة والمناضلة من جماهير الشعب، كان شوقى الذى عاش جده لأبيه وجده لأمه ومن بعدهما أبوه فى كنف القصر ، ينتمى الى أعلى طبقة من طبقات الاقطاع ٠ وبينما كان العقـــاد يصدر عن شعور عميق بالقومية المصرية ، وتأكيد لا ينقطع للذات المصرية

الأصيلة ، فى وقت تزعزع فيه هذا الشعور لدى كثير من المصريين ، بعد أن بهرتهم أضواء الحضارة الغربية ، ووهنت مصريتهم من جراء تعاقب الحاكم الأجنبى ، كان شوقى بحكم نسبه التركى والشركسى يفتقر الى الاحساس الأصيل بالقومية المصرية ، التى كثيرا ما كان يصدر فى تعبيره عنها عن واجب رسمى لا عن شعور دموى · وبينما كان العقـــاد يحمل راية الحرية فى وجه أعداء الدستور ، وراية التحرر فى وجه قـــوى الاستعمار ، وينتمى صراحة الى الثورة الوطنية الديمقراطية ، كان شوقى يتوارى خلف جدران القصر المتحالف مع الاستعمار ، مشغولا بطلب الرزق الواسع والجاه العريض ، حريصا على أن يحقق حلمه الأكبر فى أن يصبح « شاعر العزيز » :

شاعر العزيز ومـــا
بالقليـــل ذا اللقب

لهذه الأسباب مضافا اليها السبب الأخير ، الذى يتمثل فى التكوين الحديث لثقافة العقاد ، ذلك التكوين الذى يختلف كيفا ونوعـــا عن التكوين الكلاسيكى لثقافة شوقى ، لأنه التكوين الذى يجمع بين عناصر من الثقافة الغربية ، والتراث العربى القديم ، والفكر المصرى الحديث ، دون أن يكبت فى نفسه نوازع التطلع الى الثقافة الأجنبية الدخيلة ، مع احساسه فى الوقت ذاته بأصالة موقفه الوطنى ، وقداسة تراثه القومى أقول انه لهذه الأسباب مجتمعة جاءت ثورة العقاد الثقافية مواكبة لثورته الاجتماعية ، بحيث تكمل احداهما الأخرى كأروع ما يكون التكميل ، وبحيث يصدر فيهما معا عن ذات عاملة بما هى مفكرة ، أو ذات عاملة لأنها مفكرة ، فالفكر والعمل هنا لا أقول شيئا واحدا بل وجهان لحقيقة واحدة أو مرحلتان متعاقبتان تكمل المرحلة الثانية منهما المرحلة الأولى ، وتضفى عليها ما لها من قيمة ومعنى ، وهذا هو ما حرص العقاد على تأكيده فى أواخر العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت قيادة المثقفين (أحمد شوقى وخليل مطران ولطفى السيد وطه حسين وعلى ومصطفى عبد الرازق) تبدو معادية للطبقات الشعبية فى ثورة ١٩١٩ ، اذ ربطت مصيرهـــا بأحزاب الأقلية من الأحرار الدستوريين ، الذين ربطوا مصيرهم بالملكية المستبدة ومهادنة الانجليز · وبهذا اقترنت الثقافة فى أذهان شـــباب العشرينات بالانعزال عن المد الثورى التحررى ، سواء فى وجهـــه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، حتى استطاع العقاد أن يخرج من هذا

التناقض الحاد بالجمع بين الزعامة الثقافية والزعامة الثورية ، مؤكدا ألا تعارض هناك بين الثقافة والثورة ، بل وضاربا المثل على أن المثقفين هم الثوار ، وأن مكان المثقفين ينبغي أن يكون دائما فى طليعة الكفاح الثورى .

لذلك فالثورة العقادية ـ كما سبق أن أشرنا ـ انما هى فى محتواها الطبقى ثورة البورجوازى الصغير على الاقطاعى الكبير ، وفى محتواها الأيديولوجى ثورة الفكر الليبرالى الحر ضد نوازع التقليد والمحافظة ، وفى محتواها السياسى ثورة الوطنى القومى المثقف ضد العناصر الدخيلة أو الداخلة المتحالفة مع القصر الحاكم ، المهادنة للاستعمار الأجنبى .

ونظرة عامة أو شاملة الى هذه العوامل مجتمعة ، ترينا كيف كان التغيير الذى قاده العقاد ضرورة حتمية يفرضها الواقع التاريخى ، ويدفع اليها تطور المجتمع ، وليس هو التغيير القشرى البسيط الذى يقف عند مجرد التجديد أو الاصلاح ، بل هو التغيير الجذرى العميق الذى يتجاوز هذا كله الى الثورة التى تقيم حدا بين عهدين ، أو التى تفتح صفحة جديدة فى حياتنا الثقافية . وهذا ما حدا بالعقاد الى وصف مذهبه النقدى الجديد بأنه « **مذهب انسانى مصرى عربى** » .. انسانى لأنه يعبر عن طبع الانسان ، ذلك الطبع الخالص من تقاليد الصناعة المشوهة سواء فى زيف الفن أو فى تمويه الكلام ، كما انه ثمرة تفاعل المواهب الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس جميعا ، ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، ويتأثرون هم أنفسهم بمصرية هذه الحياة . وعربى لأن لغته عربية : « فهو بهذه المثابة ـ كما يقول العقاد ـ أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ، اذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره الا عربيا بحتا ، يدير بصره الى عصر الجاهلية »

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة المذهبية العامة ، نعى العقاد على شعراء الجيل الماضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) افتقارهم الى هذه الأبعاد جميعا ، فشعرهم ليس شعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصائص الروح المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحاكاة ليعبر عن الحس والألفاظ والأصداء ، فاذا ما توقف العقاد عند شوقى ، كانت الوقفة التى لا يكتفى فيها بتجريده من امارة الشعر ، بل يتجاوز هذا الى الطعن فى شاعريته « فاذا كانت ثمة «امارة كذابة » فى الدنيا ، فهى امارة هذا الذى لا يكفيه أن يعد شاعرا

حتى ـ يعد أمير شعراء ، وحتى يقال : انه عنوان لأسمى ما تسمو اليه النفس المصرية من الشعور بالحياة ٠ألا ليت ناظمنا قد سلمت له شاعرية الحس فى هذه الأبيات ، فيكون له بها بعض الغنى عن شاعرية النفس والروح ! » ٠

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن المنهج الذى جاء به العقاد لم يكن امتدادا للنقد الذى بدأه الشيخ حسين المرصفى ، على نحو ما كان شعر شوقى امتدادا لمرحلة البعث التى استهلها البارودى بشعره ٠وهذا ما عبر عنه العقاد تعبيرا هادئا وهو بصدد تقييم شوقى تقييما عاما ، واضعا اياه فى اطار عصره ، ناظرا اليه من منظور تاريخى ، فهو يقول عنه انه « كان علما للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية الى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره » ٠

وقبل أن ننتقل من التنظير العام الى التطبيق العينى ، الذىينصب على ابيات بعينها ،ويتناول قصائد بالذات ، ينبغى لنا أن نتعرف على المستوى الذوقى فى الجيل الماضى ، وأعنى بالمستوى الذوقى مستوى القطب السالب فى عملية التفاعل الثقافى وهو القارىء ، بعد أن تعرفنا علـى المستوى الأدبى الذى كان يقف عنده القطب الموجب وهو الشاعر ، وتلك ركيزة نقدية لها أهميتها الخاصة عند العقاد ، فالشاعر فى رأى العقاد قلما يرتقى بعد الأربعين ، لأن أخصب أيام الشعر هى أيام الشباب ، وذلك على العكس من القارىء الذى يمضى فى سبيل الارتقاء ذوقيا وجماليا وعلى المستوى الشعورى ، بحيث يسبق شاعره اذا مضى فى خط سـيره الطبيعى ، فاذا حدث تغير فى موقف القارىء من الشاعر ، فليس معناه أن الشاعر قد تغير « فشوقى الأمس هو شوقى اليوم » وهذا معناه أن شعر شوقى وقتى ومرحلى ، لا يحمل فى طياته عناصر البقاء ، فضلا عن وصفه بالخلود ٠

ونعود الى وصف العقاد لشعراء الجيل الماضى وقرائه على السواء فنراه يقول عن ذلك العهد ، انه كان « عهد ركاكة فى الأسـلوب وتعثر فى الصياغة تنبو به الأذن ، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستوية التسوية ، أو بيت سائغ الجرس ٠ فيسير مسير الأمثال ، وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان » ٠

ومدار الخلاف بين شعر شوقى ونقد العقاد ، يقوم على ركيزتين

محوريتين ، احداهما تتناول ما اصطلح على تسميته بالشكل ، وتتناول الاخرى ما اصطلح على تسميته بالمضمون ، ذلك لأن العقاد لم يكن يأخذ بتلك الثنائية المشهورة التى تقسم الأدب الى شكل ومضمون ، وبالتالى لم ينفق الوقت ولا الجهد فى التعرف على أى القطبين يسبق الآخر ؟ فاذا كانت القصيدة عند العقاد بنية عضوية حية تصدر عن الشاعر لتعبر عن ذاته الفردة وشخصيته الانسانية ، لم يعد ثمة موضع للفصل التعسفى بين وجهى العملية الابداعية ، اللذين يتفاعلان فيما بينهما تفاعل البنية العضوية فى الكائن الحى ٠

أما هذان الأمران اللذان يدور حولهما الخلاف بين مدرسة شوقى ومدرسة « التجديد » التى نشأت عند أوائل القرن العشرين ٠ « فيرجع أولهما الى النظم والتركيب ، وخلاصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ، وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة ، تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والعنوان » ٠

« والآخر يرجع الى لباب الفن فى الشعر كما يرجع اليه فى سائر الفنون ، من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل ، وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الانسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا العرف فى جملته ، دون التفات الى الآحاد المتغيرة بين الآحاد والسمات ٠ وأن الفرق بين المنهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة » ٠

وانطلاقا من هاتين الركيزتين ، تناول العقاد قصائد بعينها من شعر شوقى ، ليضعها تحت معاول النقد ، بادئا من تلك التفرقة الهامة التى ميز فيها بين « النظم » وبين « الشعر » ، والتى أصبحت من القواعد الأساسية فى تراثنا النقدى الحديث ، فعند العقاد أن أدوات النظم ليست من جوهر الشعر ، وأن شاعرا مثل شوقى يستطيع أن ينظم بمهارة فائقة ، ويجود فى الصناعة ماشاء له التجويد ، دون أن يجعل ذلك من نظمه شعرا ، بل تظل قصائده ــ فى رأى العقاد ــ نثرا ٠ فعناية شوقى بالجانب السطحى من الشكل كالألفاظ والأصداء والتشبيه البعيد المنال وغير ذلك من ألوان التنميق والزخرفة ، ابتعد به عن جوهر الشعر الحقيقى بما ينطوى عليه من طاقة الابداع الذاتى وحرارة الخلق العفوى ،وليس أدل على ذلك من تلك التجربة النقدية التى أقدم عليها العقاد ، بتغيير مواضع الأبيات فى احدى قصائد شوقى ، دون أن يحدث أى خلل فى

بناء القصيدة ، لأنها فى رأى العقاد ليست البناء العضوى المتماسك أشلاء وأعضاءا ، وانما هى أقرب الى المنثورات المتفرقة التى لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الواحدة ·

وحرص شوقى على شكل الشعر ، وان جاء ذلك على حساب مضمونه أعنى حرصه على تجويد الصنعة دون أن يتقيد بمعان بالذات ، هو الذى جعله يؤثر من تلك المعانى ما يسهل أداؤه ويحلو صداه ، حتى ولو انتقل به ذلك من النقيض الى النقيض · ويستشهد العقاد على تأكيد هذا المعنى بمسودة لقصيدة شوقى التى نظمها على قبر نابليون ، فاذا به يقول فى أحد أبياتها :

وتوارت فى الثرى أجزاؤها
وسناها ما توارى فى السنين

ولكن هذا البيت سرعان ما انتهى عند الفراغ من صياغة القصيدة الى قوله :

قد توارت فى الثرى حتى اذا
قدم العهد توارت فى السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أن شوقى استباح أن ينقض ما أراد حين تيسرت له صياغة أجمل ونغمية أوقع · فاذا كان هذا كله من قبيل العناية الزائفة بالجانب السطحى من الشكل ، وكان العقاد يؤمن بأن الشعر يمكن ترجمته الى أية لغة انسانية دون أن يفقد شيئا من جوهره ، على أن يكون شعرا عظيما بحق ، فالنتيجة التى يخرج بها العقاد ، هى أن شعر شوقى لايمكن ترجمته الى لغة أخرى لأنه ليس بالشعر العظيم ·

ولا يكاد العقاد يخرج من تفرقته بين « النظم » وبين « الشعر » ووصفه لشوقى بأنه ناظم أكثر منه شاعر ، حتى يدخل فى تفرقة أخرى جديدة ، يميز فيها بين شعر « الصنعة » وشعر « الطبع » ليخرج منها الى أن شوقى شاعر مصنوع وليس بالشاعر المطبوع · فعند العقاد أن شعر « الصنعة » شىء يختلف عن شعر « الطبيعة » ، غير أن شعر الصنعة منه ما هو زيف فارغ لا يمت الى الطبيعة بصلة ، لأنه لا يحتوى الا على اللفظ الأجوف والتقليد الخالى من رهافة الحس ورقة الذوق ، ومنه ما هو قريب الى الطبيعة ، ولكنه منقول من القدر الشائع بين الناس

فليس فيه دليل على شخصية الشاعر ولا على طبعه ، لأنه أشبه بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس ، وليس فيها وجه انسان ٠ وفى رأى العقاد أنه « من هذه الصنعة كانت صنعة شوقى فى جميع شعره »٠ أما الفارق بين هذا الشعر وبين «الشخصية» ، فهو أن الشخصية تعطينا الطبيعة كما تحسها هى ، لا كما تنقلها بالسماع أو التقليد أو المحاكاة وعلى ذلك « فان لم يكن للشاعر احساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة » ٠

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة ، يستشهد العقاد على الشعر المطبوع بقصائد للمتنبى فى الغزل والرثاء والحكمة والمديح والخبرة بالحياة ، وعلى الوجه الآخر يستشهد على الشعر المصنوع بقصائد لشوقى منها مثلا قوله فى الهرم :

هو بناء من الظلم الا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق

وقوله فى أبى الهول :

تكاد لاغراقها فى الجمو
د اذا الأرض دارت بها لم تدر

وقوله فى عبده الحامولى :

يسمع الليل منه فى الفجر يا
ليل فيصغى مستمهلا فى قراره

وقوله فى رثاء جورجى زيدان :

نوابغ الشرق هزوه لعل به
من الليالى جمود اليائس السالى

فعند العقاد أن هذه الأبيات وعشرات من أمثالها آيات فى تجويد « الصنعة » ، ولكن ليس فيها بيت واحد يدل على مزايا نفسية أو صفات شخصية ، تكشف عن حظ الشاعر من الطبيعة ، وتعبر عن احساسه الخاص بالحياة ٠

ويقف العقاد طويلا عند قصيدة لشوقي يصف فيها الربيع ، فاذا به يعريها من شاعرية الحس وشاعرية النفس ، ليكشف عما وراء اللفظ الخادع والتشبيه البراق من خواء في المعنى • فبعد أن يتساءل العقاد :هل في الدنيا ما هو أبعث للشاعرية ، وأذكى للشعور ، وأطلق للقرائح ، وأشجى للنفوس من منظر الربيع ؟ وهل في الدنيا شيء يحس به الشاعر ويغنى له اذا هو لم يحس بالربيع ؟ يورد هذه الأبيات من قصيدة شوقي:

مرحبا بالربيع في ريعانه
وبأنواره وطيب زمانه

زفت الأرض في مواكب آزا
ر وشب الزمان في مهرجانه

نزل السهل ضاحك البشر يمشي
فيه مشي الأمير في بستانه

صبغة الله أين منها رفائيل ومنقاشه وسحر بنانه

وهنا يثير العقاد قضية الشعر في علاقته بلغة الشارع ، وكيف يمكن للشاعر أن يستلهم المأثورات الشعبية كنداءات الباعة في الأسواق ليجعل منها فنا عظيما ينبض بروح الشعب ووجدان الجماهير ، فاذا كان الباعة في الأسواق يستقبلون الربيع « بالورد الجميل ، والفل العجب ، والتمر حنة روائح الجنة » فها هو شوقي يستعير هذه النداءات بشحناتها الدافئة ورنينها المألوف ، ليحولها الى بناء هندسي بارد ، يخضع لقواعد العروض وقوالب القافية ، لكن لا شيء فيه من حرارة الخلق أو سخونة الحياة • فاذا تجردت هذه الأبيات من نداءات الباعة في الأسواق ، لايبقى فيها من دلائل الاحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة ، الا أن الربيع يمشي في السهل مشي الأمير في البستان ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل •

فاذا عرفنا أن مشية الأمير في بستانه كمشية كل انسان في كل بستان ، وأن الأمير قد لايكون في أسعد حالاته ، لأنه قد يمشي في مباذله فضلا عن أنه قد يكون شيخا فانيا لا حس فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميما لا بهجة له ولا وسامة ، اذاعرفنا هذا ، عرفنا بالتالي أن هذا التشبيه « البلاطي » الذي يلحق الربيع بديوان التشريفات ، لا شيء فيه

من احساس الانسان فضلا عن الانسان الشاعر . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل ، فهى عند العقاد كلمة لا تدل على احساس بالطبيعة ، ولا احساس بالفنون ، لأن الجمال فى الفن شيء والجمال فى الطبيعة شيء آخر ، وغاية الفنان أن يصور الطبيعة من خلاله ، أعنى كما يتملاها ويحس بها ، لا كما هى فى الواقع الخارجى ، وليست غايته أن يصورها تصويرا فوتوغرافيا مطابقا للأصل حتى يقال له أين الصورة من الأصل ، وأين خلق الانسان من خلق الله ؟ يضاف الى ذلك أن رفائيل رسام البورتريهات والشخوص المقدسة ، ليس هو الذى يضرب به المثل فى تصوير البساتين والأزهار ، وهذا معناه أن أبيات أمير الشعراء الى جانب افتقارها الى احساس الانسان بالربيع ، فضلا عن الانسان الشاعر ، تفتقر أيضا الى الذوق فى الفن والعلم بالتاريخ .

والذى يخلص اليه العقاد من هذا كله ، هو أن ولع شوقى بالتشبيه جعله ينظر اليه على أنه غاية فى ذاته ، وليس وسيلة الى غاية أبعد مدى ، وأكثر أهمية . فليس الغرض من استخدام أداة التشبيه أن نلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، حتى تفقد الأشياء علاقتها الطبيعية ، وانما أداة التشبيه أداة توصيل وجدانية ، غايتها نقل الشعور بالأشكال والألوان من نفس الى نفس أخرى ، أو من عقل الشاعر وضميره الى عقل القارىء وضميره ذلك لأن الشاعر العظيم كما جاء فى « الديوان » هو من يشعر « بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها .. ومزية الشاعر ليست فى أن يقول لك عن الشىء ماذا يشـبه ، وانما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك على لبابه وصلة الحياة به » .

على أن مناقشة العقاد لأداة التشبيه فى شعر شوقى ، وكيف أنه أسرف فى استخدامها مجـاراة لأسلوب الأقدمين ، حتى أصبحت علاقته بالسلف كعلاقة الأصـل المطبوع بالصـورة المنقولة ، وحتى أصبح شعره خاليا من صدق المضمون بل ومن جوهر الشعر ، هى التى قادته الى البحث فى الجوهر الحقيقى للشعر ، والذى يقاس به صحيح الشعر من زائفه . وعند العقاد أن « المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر .. فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية » .

وهنا يضع العقاد قيمة من أهم القيم الايجابية التى أضيفت الى تراثنا النقدى الحديث ، وهى قيمة « الصدق الفنى » الذى يختلف عن الصدق الخارجى وهو الواقع المحسوس ، وقد تبدو قيمة الصدق الفنى بداهة فى أعين المبتدئين من أدباء اليوم ، ولكننا اذا وضعناها فى اطارها التاريخى أدركنا مدى النضال الذى ناضله العقاد من أجل ارساء هذه القيمة • فقد بدت فى ذلك الحين وكأنها بدعة تدعو الشعراء الى الخروج على المألوف ، بل وتدعوهم الى هدم الفروع والأصول ، ففى الدعوة الى الصدق الفنى خروج على « الخبر » فى البلاغة العربية ، وهو الذى يقوم على الحكم الأخلاقى على الواقع الخارجى ، كما أن فيها اطاحة بركن هام من أركان الصورة العامة لدى شوقى عن الشعر ، ذلك هو « معارضة » الاقدمين • وقد عمد العقاد الى احداث ضجة فى صفوف الشوقيين ، عندما تناول سينية شوقى فى الأندلس التى عارض بها سينية البحترى فى ايوان كسرى ، واعتبرها نقاد ذلك الحين آية من آيات الاعجاز الشعرى ، تفوق آية الشاعر العربى القديم فقد استخدم العقاد قيمة الصدق الفنى للكشف عن شاعرية التقليد فى قصيدة شوقى ، وشاعرية الأصالة فى قصيدة البحترى ، وبالتالى للحكم بالزيف على شعر الأول ، وبالصدق على شعر الأخير •

فبعد أن تكلم العقاد عن الموقف الذى حدا بالبحترى الى نظم قصيدته والذى هو بعيد كل البعد عن عصبية الدين ، لأن الايوان من صنع المجوس والبحترى مسلم ينكر المجوسية ، كما أنه بعيد عن عصبية الجنس ، لأن البحترى عربى والايوان من صنع المجوس ، والمنافسة بين الأمتين قديمة أقدم من الاسلام ، ذهب الى أن « الاحساس الفنى » بعظمة الايوان من ناحية ، والاحساس بالأسى عليه من ناحية أخرى ، هما اللذان شكلا ما أسماه العقاد « بالموقف » فى القصيدة ، الذى هو باعثها الأول وغايتها الأخيرة ؛ وهنا يقابل العقاد بين أسى البحترى فى قوله :

حلم مطبق على الشك عينى

أم أمان غيرن ظنى وحدسى

وكأن الايوان من عجب الصنـ

ـعة جوب فى جنب أرعن جلس

وبين ما أسماه « شعوذة » شوقى فى أساه حين يقول للسفينة القادمة الى مصر :

نفسي مرجل وقلبي شـــراع

بهما في الدموع سيري وأرسي

أو حين يقول ان سواقي الجيزة انما تضـج اليوم لأنها تبكي على رمسيس .. !

أكثرت ضجة السـواقي عليه

وسؤال اليراع عنـــه بهمس

أو حين يقول في وصف الأهرام وأبي الهول :

وكأن الأهـــرام نيران فرعـو

ن بيوم على الجبـــابر نحس

أو قنـــاطيره تأنق فيهـــا

ألف جاب وألف صاحب مكس

روعة في الضحى ملاعب جن

حين يغشى الدجى حماها ويغسى

ورهين الرمـــال أفطس الا

أنه صـــنع جنـة غير فطس

فكل هذه في رأي العقاد شعوذة لا شيء فيها من صدق الاحساس ، ولا من صدق التعبير ، فالذين بنوا أبو الهول لم يكونوا فطسا ، بل أين كان الفطس من أبي الهول حين بناه أولئك الجنة الذين برأهم شوقي من داء الفطس ؟ وأين الموازين والقناطير من عبرة الأهرام وجلالة التاريخ ؟ ولماذا تكون القناطير روعة في الضحى وملاعب جنة في الظلام ؟

وهكذا يخلص العقاد من المقارنة التي عقدها بين قصيدتي الشاعرين العربي القديم والمصري الحديث ، الى أن المحك في أصالة الأول مرجعه الى قيمة الصدق الفني التي هي أساس الموقف في القصيدة ، والذي هو بدوره باعثها الأول وغايتها الأخيرة . وذلك على العكس من ظاهرة المحاكاة عنـد الأخير، التي ينسى فيها الموقف، ويكتفى فيها من نقد الشعر بتذوق الكلام. وهنا يخلص العقاد الى قيمة أخرى من أهم القيم النقدية التي أرساها في نظرية الشعر ، والتي مؤداها أن الشعر مرآة عاكسة لشخصية الشاعر . وأن الشاعر الذي لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف .

وتأسيسا على هذه القاعدة النقدية الهامة،يفرق‌العقاد أخيرا بين ما أسماه شعر الشخصية وشعر النموذج ، ذاهبا الى أن شوقى شاعر نماذج وليس بشاعر النفس البشرية أو الشخصية الانسانية · ولا يعنى العقاد بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه ، ويسرد تاريخ حياته ، كما فهم الشوقيون فى ذلك الحين ، وانما شعر الشخصية هو كلام الشاعر الذى يعبر به عن الحياة كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، ولا بد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزايا وصفات وتجارب لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه فيها الآخرون · ولابد من أجل هذا أيضـا أن يصبح شعره ثروة جديدة تضاف الى نفوس الأحياء لأنها تفتح لهم فى الحياة جوانب جديدة ، وتمدهم فى الحياة بأسباب جديدة ·

ولكن شوقى يفتقر الى هذا النوع من الشعر افتقارا شديدا ، لا فرق فى شعره بين القديم والحديث ، ولا بين الموضوعات العامة والخاصة ، ولا بين المدائح والمراثى ، ولو كانت لعدد كبير من الأشـخاص · فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى ، لا نعرف فى رأى العقاد من هو الأمير عباس الثانى ، ولا نستطيع أن نتعرف على‌نفسيته ، ولا على شخصيته ، من تلك الأوصاف الكثيرة التى يفترض فيها أنها تصفه للناس ، وتصفه للتاريخ · وعلى كثرة ما نظم فى رثاء الكبراء والوزراء ، لا نعرف فى رأى العقاد أيضا فرقا بين وزير منهم ووزير ، الا فى أشياء ثانوية بعيدة كل البعد عن جوهر النفس وأغوار الشخصية · بل يذهب العقاد الى أن أيسر ما تمتحن به مراثى شوقى ، أن تبدل أسـماء المرثيين فلا يتبدل شىء بعد ذلك من جوهر الصفة أو جوهر الرثاء ·

ولا فرق عند العقـاد بين « الشخصية » فى قصيدة الشعر ، وبينها فى المسرحية الشعرية،فالروايات التى نظمها شوقى خلت هى الأخرى من « الشخصيات » الى تداخلت فيها ملامح الأبطال ، على الرغم من أن معظمها تاريخية ، ليس للشاعر فيها فضل الخلق والابداع ، وانما فضل التحضير والتصوير ·

وفى رأى العقاد أن اختفاء « الشخصية » فى مسرحيات شوقى وفى مدائحه ومراثيه ، انما يرجع فى أسبابه النفسية الى اختفاء الشخصية فى نفسه ، كما يرجع فى أسبابه الفنية الى وقوفه عند شعر النموذج · وليس معنى هذا أن العقاد ينكر شعر النماذج كل الانكار ، وانما هو يعترف به كمرحلة فنية فى تطور الشعر ، ولكنها ليست المرحلة التى يقف عندها

الشعر فى مسيرته الطويلة الصاعدة ، لأنها المرحلة الأقل نضوجا ، والأقل قيمة ، والتى لا بد لنظرية الشعر فضلا عن نظرية النقد من أن تتخطاها الى مرحلة أخرى أكثر عمقا وأبعد مدى . تلك هى المرحلة التى تسمى بشعر الشخصية ، والتى وجدت فى العقاد أول رسول لها فى العصر الحاضر ، على نحو ما وجد شعر النماذج فى شوقى رسوله الأكبر فى العصر الحديث بل خاتم رسله أجمعين .

وهذا هو ما عاد العقاد الى تأكيده فى المهرجان الذى أقيم تجديدا لذكرى شوقى ، حيث اختتم كلمته بقوله : « ومهما تتعدد الآراء والأذواق فى النظر الى شعر النماذج ، فلا بد له من صفحة باقية فى كل أدب وكل لغة ، وصفحته الباقية فى اللغة العربية مقرونة باسم « شوقى » فى الأدب الحديث » .

تلك كانت ثورة العقاد على أمير الشعراء أحمد شوقى ، وهى الثورة التى استطاعت بحق أن تقيم حدا بين عهدين ، وأن تصحح الكثير من موازين الشعر ، سواء على مستوى النقد أو على مستوى الابداع ، وأن تقيم أول محاولة منهجية متكاملة يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين نظرية النقد ونظرية الشعر . والحق أن العقاد استطاع أن يجمع فى شخصه جملة الأفكار والآراء التى تفرقت فى كتاب عصره ، وأن يركب قمة المد الثورى فى ذلك الحين ، متبنيا أشد الاتجاهات الثورية تطرفا سواء على المستوى الثقافى أو على المستويين .. السياسى والاجتماعى ، مبلورا فى نهاية الأمر ما يمكن أن يوصف بأنه ثورة فى فكرنا العربى الحديث ، ثورة حققت الكثير من الانجازات النقدية ، وجعلت من صاحبها بدوره أميرا للشعراء ، وكان لها من الاشعاعات ما استجاب له شاعر بعد شاعر ، وناقد بعد ناقد ، وأديب بعد أديب .

ولكن ثورة العقاد ــ وتلك طبيعة الثورات ــ لم تواصل مسيرتها الصاعدة فى رحلة التجديد والتطوير ، ولم يكن ذلك لقصور فى مضمون الثورة ، ولا لتقصير فى شخصية الثائر ، ولكن لأن العصر الذى عاش فيه العقاد قد تغير ، فكان لا بد من أن تتغير بالتالى الركائز المحورية التى ينهض عليها العصر الجديد .

لقد أفلست الديمقراطية الليبرالية التى عاش العقاد فى ظلها ، والتى ناضل من أجلها نضال الثوار ، وكان كتابه عن سعد زغلول فى عام ١٩٣٦ سيرة وتحية لذلك العهد الذى انقضى ، وبانقضائه أحس العقاد أنه يعيش

فى عصر غير عصره ، عصر تتجاذبه على حد وصف الدكتور **لويس عوض** قوتان كبيرتان لا يستطيع الصبر على واحدة منهما لأنه لا يطيقهما معا ، فلا هو قادر على مجاراة اليسار المتطرف الممثل فى التنظيمات الشيوعية ولا هو قادر على الانضمام الى اليمين المتطرف الممثل فى جماعات الاخوان المسلمين ، ذلك لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة ، فضلا عن القيم المثالية الروحية ، يحول بينه وبين الاتجاه نحو فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، وتتخذ من المادة أساسا لها ، كما أن تقديسه لقيمة الحرية ، وتحرره من كل فكر غيبى ، يحول بينه وبين الارتماء فى طوفان الدين ٠ وهكذا لم يجد العقاد بدا من أن يشنها حربا ساخنة على كلا الاتجاهين ، دفاعا عن الحرية الفردية ضد كل المذاهب الشمولية والجماعية « ولكى يفعل كل ذلك انضوى تحت الجناح الجامد من قوى الوسط المحافظ فى المجتمع المصرى ، يقاتل تحت لوائه لانقاذ الفرد من طوفان الجماعة » ٠

وهنا خطأ العقاد ، لأنه حاول أن يعيش بفكره فى غير عصره ، أو بتعبير أدق بفكره غير المتطور فى مجتمع تطور ، وأمدته الحياة بأسباب جديدة ، فنتج عن ذلك صراع حاد فى داخله ، صراع بين محاولته تحقيق الاتساق الفكرى فى شخصه ، وتحقيق المواكبة الثقافية فى عصره ٠ وتلك هى أزمة العقاد الشخصية ، التى انعكست على مواقفه الفكرية ، فاذا به يجمد على مذهبه النقدى ، دون أن يتعداه الى استكناه الأشكال الجديدة ، والمضامين الجديدة ، التى جاءت بها الحياة الجديدة ، سواء كان ذلك فى فن الشعر أو فى غيره من الفنون ٠٠ فالتجريدية فى التصوير ، والشيئية فى القصة ، والعبثية فى المسرح ، واللامقامية فى الموسيقى ، والموجة الجديدة فى السينما هذه جميعا هى مميزات المناخ الثقافى الذى نعيش فيه ، والشعر الجديد ليس الا واحدا من هذه المميزات ، وكلها كما نرى ثورات فى الشكل ، ولذلك فحكم العقاد على الشعر الجديد ، هو فى نفس الوقت حكم على كل هذه الحركات التجديدية ، وهو الحكم الذى لم يقف عند الرفض لهذه الاتجاهات ٠ بل تعدى ذلك الى مناصبتها العداء ٠

ونقتصر هنا على موقف العقاد من الشعر الجديد ، ورفضه لهذا الشعر ، لنؤكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى هى فى حقيقتها ثورة مضمون أكثر منها ثورة شكل ، أعنى أنها بقدر ما قلبت التصور النقدى لمضمون الشعر ، بقدر ما حافظت على شكل الشعر التقليدى ، سواء من حيث وحدة الوزن أو وحدة القافية ٠٠ فالقصيدة العقادية من هذه الناحية لا تكاد تختلف عن القصيدة الشوقية

وصحيح أن العقاد دعا في ثورته الى وحدة القصيدة بعد أن كان الاهتمام منصبا على وحدة البيت ، ولكن ذلك ليس من قبيل الثورة بقدر ما هـــو تصحيح لموازين الشعر ، والدليل على ذلك هو استشهاد العقاد على الوحدة العضوية للقصيدة بقصائد من شعر المتنبى والمعرى وابن الرومى ، كما أن ايمان العقاد بامكان ترجمة الشعر من لغة الى لغة أخرى ، اذا كان شعرا انسانيا عظيما ، ليس معناه ترجمة شكل الشعر بنظامه العربى فى الوزن والقافية ، وانما معناه نقل الجوهر الحقيقى للشعر ٠

والخلاصة التى نخلص اليها من هذا كله ، هى أن ثورة العقاد على شعر شوقى انما هى فى صحيحها ثورة مضمون دون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة فى الشكل والمضمون جميعـــا ، فالاقتصار على وحدة التفعيلة على الشعر الجديد ، ومحاولة جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وصياغته الطليقة ، لا فى محاولة تصوير العالم أو التعبير عن الذات ؛ هذا فضلا عن الأسلوب الجديد فى الأداء ، الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ، وقلق وغموض ، وقطع وفجـــوات ، هو الذى يلفت الانتبـــاه أكثر من سواه ، حتى أصبح التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه من أهم قوانين الشعر الجديد ٠

أقول ان هذه الأبعاد جميعا فى شكل الشعر الجديد ومضمونه على السواء ، هى التى جعلت منه ما يمكننا أن نصفه بأنه ثورة على شعر العقاد ثورة لاتقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى شنها العقاد نفسه على شعر شوقى ، فاذا كانت ثورة العقاد على شعر شوقى هى كما يقـــول الجدليون بمثابة ثورة النقيض على الدعوى ، فان ثورة الشعر الجديد هى بمثابة الثورة التى تخرج من النقيضين بمركب آخر جديد ٠ أما عن أبعاد هذه الثورة الجديدة ، والمدى الذى قطعته فى مسيرتها الصاعدة نحو تطوير شعرنا العربى وتجديده ، بل وعن الأزمة الابداعية التى يعانيها هذا الشعر بعد أن اتجه أكثر أقطابه الى المسرح ، ولم يبق فى الساحة غير كوكبة من فتيان الشـــعر وصغار الشعراء ، فتلك قضية أخرى تحتاج الى حديث آخر ٠

شاعر الالتزام والاغتراب

* اذا كان لا بد للشعر لكي يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة ، فلا بد له لكي لا يصبح « دعاية » ألا يقع في هوة الخطابية والمباشرة • ومن هنا كان ارتكاز هذا الشاعر على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر •

ما بين « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » فى « سفر الفقر والثورة » ، وبين « ثورة الخيام » فى « الذى يأتى ولا يأتى » تكمن رحلة فنية وفكرية طويلة قطعها الشاعر **عبد الوهاب البياتى** عبر التاريخ والزمن ·· عبر الانسان والوطن ·· عبر الالتزام والاغتراب ·· الالتزام بأنبل القضايا وأشرفها ، والاغتراب فى سبيل التحرر بكافة أبعاده ، والتقدم بشتى صوره ، والسلام بكل معانيه ·· التحرر السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، والتقدم العلمى والثقافى والحضارى ، والسلام للفرد والوطن ولمجموعة الشعوب ·

واذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الشاعر العراقى الموطن ·· العربى الوطن ·· الانسانى الكلمات · لاستطعنا أن نجدها فى كلمتين : الوطن والانسان ، فحياته التزام واع وشريف بقضايا الحرية والتقدم فى موطنه وفى الوطن العربى كله ، وأشعاره تعبير رائع ومجيد عن مأساة اغترابه ، من أجل شرف الكلمة ومسئولية الفنان ·

فعبد الوهاب البياتى ليس شاعرا ·· أى شاعر ، أعنى ليس واحدا من هؤلاء الشعراء الذين يحتفلون بشكل الفكرة ، ورنين العبارة ، والبحث عن تفعيلات عروضية جديدة ، على الرغم من وقوفه على رأس حركة التجديد فى الشعر الحديث ، وانما هو من أولئك الشعراء الثوار الذين كفروا بأن يظل الأدب والفن مجرد صدى للمجتمع والحياة ، وآمنوا بوجوب أن يصبح الأدب قائدا لحركة المجتمع والفن ، رائدا لدفعة الحياة ·فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم جماعة من الهائمين على أوجههم ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآلامهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وجاء الوقت لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم ، وقضايا عصرهم ، ومصير الانسانية كلها ·

من هنا لا من هناك ، كان التزام البياتي بواقع مجتمعه ، وما يموج به من معارك وتصطرع فيه من مذهبيات،ومن هنا أيضا كان تفضيله الأدب أو الفن القائد ، على الأدب أو الفن الصدى ، ومن هنا أخيرا كان ارتكازه في أشعاره على منطق العصر ، وحاجات البيئـــة ، ومطالب الانســـان، المعاصر ٠

وهكذا جاء شعر البياتي في شكله ومضمونه تعبيرا أصيلا ومعاصرا عن تجربة خاصها ، وانفعـــال كابدة ، وواقع عاشه وعاناه ٠ فلم تكن ثورته على شكل الشعر التقليدي ، مجرد خروج على أوزان الخليل أو مجاراة لحركة الشعر الجديد ، وانما هي في صحيحها مضمون جديد اختار شكله الجديد ، فلم يكن يمكن لأحاسيس الشاعر المتصارعة ، ورؤاه المتداخلة ، ومواقفه المليئة بصيحات الرفض والاحتجاج ، وعباراته التي يصطك بعضها ببعض حتى تكاد تطفر من فوق سطح الورق ٠٠ لم يكن يمكن لهذه الرؤى الرافضة الثائرة أن يطمسها قالب الشعر التقليدي ٠٠ ذلك القالب الرخامي الأملس الذي يقضي على كل نتوء أو انفعال ، ولا يتسع للمواقف الفكرية الجديدة ، والصور الشعرية الجديدة ، التي يتألف منها عالم الشـــاعر الجديد ٠ لهذا كان البياتي في طليعة من حاولوا البحث عن شكل شعري جديد يفي بتطلعات الشاعر المعـــاصر ، فيعطيه حرية أوسع في التعبير ، وحركة أعرض في التصوير،ويخفف من القيود الشكلية التي تعوق احساسه بالجمال ، وتعطل اعجابه بالأشياء ٠

على أنه اذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا الى تقبل الشكل الجديد ، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا منبتا عديم الجذور ، فليست ثورته على الشعر التقليدي في تكسير أوزانه ، بمقدار ماهي في توزيع تلك الأوزان، ثم في توزيع القافية ، ثم فيما هو أهم من هذا وذاك وأعني به «مضمون » الشعر ٠٠ فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الأوزان القديمة مرعية في شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنتظم قوافيها ، وانما الجـــديد حقا في شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحيـــاة المعاصرة ، وتوظيفه لخدمة قضايا العصر ، وتهديفه بحيث يصبح سلاحا في مواجهـة قوى الشر والدمار ، وكل ما هو مضاد للحياة ٠

وبمقدار ما يحرص البياتي على الوفاء بمضمون العمل الشعري ، يحرص في الوقت ذاته على الوفاء بفنية الشعر ، فاذا كان لابد للشعر لكي

يكون « دعوة » أن يحتضن قضية ، ويبلغ رسالة ، فلابد له لكيلا يصبح «دعاية» ألا يقع فى هوة الخطابية والمباشرة ، ومن هنا كانت معالجة البياتى لموضوعاته الشعرية معالجة غير تقريرية ، تتسم بالوحدة العضوية من ناحية ، وبالصورة اللاواقعية من ناحية أخرى ، هذا فضلا عن معالجته الواقع بما هو فوق الواقع •• بتوظيف الرمز ، وتعصير الأسطورة ، واستدعاء شخصيات من جوف التاريخ •

والحقيقة أن شاعرنا البياتى قد وفق توفيقا كبيرا فى أن تكون له لغته الخاصة فى التعبير ، سواء فى موسيقى ألفاظه ، أو فى مفردات شعره أو فى صوره الجزئية ورؤاه العامة • فشعره يتميز بتعدد الصور الجزئية المتناثرة التى تتكامل فيما بينها لتعطى الانطباع الكلى العام ، كما يتميز باللمسة السريعة ، واللمحة القافزة ، والاقتراب من لغة الحديث اليومى ، مما يضفى عليه تدفقا وحيوية يعمقان احساسه الدرامى بالحياة ، ثم هو يتميز بعد هذا وذاك بظاهرة التعميم الشعرى ، التى هى فى جوهرها ارتفاع من الوقائع الجزئية الى مستوى الفكر ، أو ارتفاع بالرؤية البصرية الى مستوى الاستبصار ، وأخيرا يتميز شعره بالاحالة المتبادلة بين المدرك الحسى والمعنى الذهنى ، أو بين « العرض » المحسوس و « الجوهر »المتصور فعلى الرغم مما فى شعره من صور ظاهرة ، الا أن وراء هذا الظاهر معانى كلية مجردة ، ورموزا أكثر شمولا وأعمق دلالة ، وتجارب مريرة قاسية •• تجارب انسان ذكى حساس ، أحس دفء الوطن فعاش فيه ، وأحس مرارة الاغتراب فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه كان أفضل من غيره لأنه استطاع أكثر من غيره ، أن يعتصر من مرارة التجربة رحيقا يقتات به فى نضاله البطولى من أجل قضايا الحرية والسلام •• حرية الوطن وسلام الانسان • فالشاعر على الأصالة هو القادر على تحرير وطنه حتى ولو كان خارج الوطن ، وهو القادر على مناصرة قضية الانسان حتى ولو كان بعيدا عن أهله •• بعيدا عن زوجته •• بعيدا عن أولاده •

وهكذا يخطىء من يتناول شعر البياتى كشكل ، من غير أن ينظر اليه كمضمون ، فثمة وحدة عضوية بين قالب شعره وفحواه ، بحيث تنبع خصائصه الشعرية من تجاربه الحية وخبراته الوجودية ، أو كما سبق أن قلت ان الالتزام والاغتراب كوسيلة ، والوطن والانسان كغاية ، هذه جميعا هى الجهات الأصلية الأربع فى عالم عبد الوهاب البياتى •

على هذا النحو وبهذا المعنى ، يمكن التوفيق بين التزام شاعرنا بقضايا وطنه وانسان عصره ، واغترابه فى نفس الوقت عن أرض هذا

الوطن ، فضلا عن احساسه بمعنى النفى وتجربة الضياع • فالاغتراب فى حياة البياتى وشعره ، ليس هو الاغتراب الوجودى الذى نجده عند أديب مثل **ألبير كامى** ، ولا هو الاغتراب الحضارى الذى نطالعه عند كاتب مثل **كولن ويلسون** ، ولا هو الاغتراب الميتافيزيقى الذى نلقاه عند الشاعر **ت • س • اليوت** • فغربة الواحد من هؤلاء ليست غربة جزئية أو موضعية يرجع سببها الى العزلة أو النفى أو الترحال ، ولا حتى الى الفقر أو البطالة أو سوء الطالع ، وانما هى غربة جذرية شاملة ، لا تقف عند مجرد الرفض لوضع من أوضاع المجتمع ، أو السخط على جانب من جوانب الحياة ، لأنها تمتد لتشمل الحياة ذاتها من حيث هى معطى كلى عام •

فالوجودى مغترب لأن ذاته الحقيقية ضاعت منه فى زحام الحياة اليومية ، ولم يعد يشعر بالأنا بل أصبح يشعر باللا أنا ، واللامنتمى مغترب لأن حضارته الروحية داستها عجلات المجتمع الصناعى التكنولوجى ، ولم تعد نتائج أعماله ملكا له ، بل تجاوزته وأصبحت شيئا آخر غيره ، والميتافيزيقى مغترب لأنه لم يعد يتعرف على نفسه لا فى عمله ولا فى الآخر مما جعله يسقط ذاته على اله تصوره موضوعا مطلق القدرة والقوة ، فاذا به يتحول الى قوة موضوعية غريبة على الانسان •• فهؤلاء جميعا غرباء يعيشون فى عالم غريب •• عالم يناصبهم ويناصبونه العداء •• عالم لم يعد لهم فيه هدف ولا غاية ، لأنه لم يعد عالمهم على الاطلاق •

وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا ، أن العمل الذى يقوم به الانسان بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية ، وبدلا من أن يكون وسيلة لتحقيق التكامل النفسى والتكامل الاجتماعى ، وبدلا من أن يكون سبيلا لاقامة مجتمع انسانى اشتراكى ، أصبح فى ظل المجتمع الرأسمالى التكنولوجى الذى تحكمه قوانين العرض والطلب ، أصبح قوة غريبة ومغتربة عن الانسان •

وهنا يقع شقاء الانسان الغربى المعاصر ، ويقع فى الوقت ذاته الخلاف الجذرى العميق بينه وبين الانسان العربى فى المنطقة العربية ، أو بينه وبين البياتى كواحد من أفراد هذا الانسان ، فتجربة الاغتراب التى نستشعرها فى شعر هذا الشاعر ، انما هى فى صحيحها تجربة تاريخية عابرة ، نتجت عن ظروف سياسية واجتماعية بعينها ، مر بها وطن الشاعر فى أعقاب كارثة فلسطين ، وفى أثناء سيطرة الأنظمة الرجعية ، وبعد تآمر قوى الاستعمار فيما عرف «بحلف بغداد» • لهذا كله ولكثير غيره انطلقت فى العالم العربى وعلى أوسع نطاق معركة التحرير الوطنى سواء فى داخل نفوس

الأفراد ، أو فى داخل صفوف الشعب • انطلقت تهتف بسقوط الرجعية والتبعية والأحلاف ، وتناضل من أجل التقدم والعدالة والحرية •

وكان من الطبيعي بالنســـبة لشاعرنا الذكى الحساس ، أن يرى الواقع الأليم أمام عينيه فيعلن عليه الثورة ، ويرى المستقبل المأمول بعين خياله فيغنى له أغنيات الأمل والاستبشار ، فدواوينه كلها بوجه عام ، وديوانه قبل الأخير « سفر الفقر والثورة » بوجه خاص ، وديوانه الأخير « الذى يأتى ولا يأتى » بوجه أخص ، كلها ثورة على الحكام الطغاة ، الذين أكلوا خبز الجاع ، وشربوا رى العطاش ، واستحموا بالدم الحى ؛ وثورة على تجار السياسة وسماسرة الحروب ، الذين قتلوا الأغنيات ، وذبحوا الأمنيات ، وأنشبوا مخالبهم فى عنق الحياة ؛ ثم ثورة على أشياع هؤلاء وهؤلاء من الزاحفين كالجرذان فوق أشلاء النهار ، وبخاصة تلك الفئة التى تملك سلاح الكلمة ، ولكنها تمرغ شرفها فى الوحل والتراب :

كان زمانا داعراً يا سيدى ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر ساده الظلام

ولكن الشاعر الثورى الأصيل هو الذى يستخلص من ذبالة الواقع عنفا وصلابة ، ومن عتمات الطريق وميضا ونارا ، ومن الكلمة التى لطخ شرفها فى الطين سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا :

فاستيقظى يا صخرة فى الصدر ، يا رمحا بلا سنان
يا كلمات خضبت بالدم ، يا نارا بلا دخان
ولتسكتى ضفادع السلطان

والذى نخلص اليه من هــذا كله ، هو أن غربة البيــاتى فى حياته وشعره ، غربة جزئية عابرة لها ظروفها السياسية والاجتماعية ، التى بزوالها تزول غربة الشاعر ، وليست غربة وجودية شاملة ترفض الحياة فى ذاتها ومن حيث هى حيــاة • فالشاعر العربى يرفض وضعا بعينه من أوضاع المجتمع ، وحالة بعينها من حالات الحياة ، دون أن يعنى هذا فراره من المجتمع ، أو تشــاؤمه من الحياة • وهــذا هو المعنى الذى ذهب اليه

الفيلسوف الألمانى **هيجل** فى معرض تفرقته بين الاغتراب من حيث هو ظاهرة تاريخية ترجع الى ظروف مرحلية كالظلم والاستبداد وفقدان الحرية، وهى ظروف اذا زالت زالت معها ظاهرة الاغتراب ، وبين الاغتراب من حيث هو ظاهرة انطولوجية تخرج فيها أفعال الانسان عن ذاته ، بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه . وهذا النوع من الاغتراب لا يمكن للانسان أن يقهره أو يتجاوزه لأنه باق أبدا .

غربة البياتى اذن غربة ارادية واعية تعرف سبيلها الى الخلاص ، وهى لذلك تجربة مضمون يعرف كيف يختار شكله . وامعانا فى الغربة مضمونا وشكلا لجأ الشاعر فى ديوانيه الأخيرين « سفر الفقر والثورة » و « الذى يأتى ولا يأتى » الى أسلوب التعبير من وراء قناع ، فاذا كان بعض الشعراء يخلعون مشاعرهم على الطبيعة ، محاولين بذلك تجسـيد تلك المشاعر ، فالبياتى انما يخلع مشاعره على التاريخ ، محاولا تجريد تلك المشاعر ، أعنى أنه لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وانما يحاول أيضا أن يمزجها بالفكرة الشعرية . وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الأشياء ذات الطبيعة الكلية ، وظيفة التاريخ فى التعبير عن الأشياء الخاصة المحـدودة ، أو على حـد تعبير المعـلم الأول ، يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ماقد حدث .

والواقع أن البياتى لم يصل الى هذا الأسلوب فى التعبير ، الا بعد رحلة طويلة من التجارب قطعها الشاعر فى البحث عن هذا الأسلوب ، ولعل قصائده العشر فى ديوان « النار والكلمات » التى تحدث فيهـا الى فنانين وأدباء وشعراء من أمثال لوركا وهمنجواى وأراجون وألبير كامى وبابلو بيكاسو وناظم حكمت هى أولى تجاربه فى هذا الصدد ، ولكن على الرغم مما فى هذه القصائد من وهج الانفعال وحماسة التعبير ، الا أننا لا نجد فيها شيئا من عمق التأمل أو ابداع التفكير ؛ فهى شحنات انفعالية عامة تفتقر الى تخصص النظرة وتفرد الرؤية ، وترتبط بانفعالات الشاعر الثائرة أكثر مما تكشف عن نظرته الخاصة الى حركة التاريخ ؛ ومن هنا كان تعاطف شاعرنا مع هؤلاء الفنـانين والأدباء والشعراء تعاطفا قوامه النزعة الانسانية ، أكثر من أن يكون تعاطفا مع أناس تربطه بهم علائق الماضى ووشائج التراث .

وربما كان هذا هو السبب الذى من أجله لجأ الشاعر الى شخصيات من التراث العربى تأصـيلا لرؤيته الشـعرية ، وامتدادا بهـا الى العصر

الحاضر ، وهو ما فعله فى قصيدته الطويلة « موت المتنبى » التى أسقط فيها مشاعره على شخصية ابى الطيب ، وتعاطى فيها التاريخ من خلال منظوره الخاص . غير أن البياتى هنا أيضا وان كان قد وفق فى أن يضع يده على المصدر التاريخى الذى يستقى منه شخصياته ، الا أنه لم يوفق فى اختيار شخصية أبى الطيب بالذات ، لا لشىء الا لأن تمرد الشاعر العربى القديم على واقع عصره ، لم يكن تمرد من يحتضن قضية ويعانق فكرة ويلتزم بموقف اجتماعى عام ، وانما كان تمردا شخصيا خاصا ، سببه احساس الشاعر بفضائله ومزاياه ، وهدفه هو الحصول على الجاه والسلطان . ومن هنا كانت مأساة حياته ومأساة موته ، ومن هنا أيضا كان الصدع الشعرى العميق بين طبيعة الشاعر القديم وقضية الشاعر المعاصر ، ومن هنا أخيرا كان غلبة أسلوب السرد القصصى على أجزاء القصيدة ، فبدلا من أن يتحد البياتى بشخصية المتنبى ، وبدلا من أن يرتدى قناعه لكى يعبر من خلاله ، لجأ الى تصوير قصة حياة المتنبى بطريقة مأساوية مؤثرة ، تثير القارىء ولكنها لا تحمله على التفكير .

ولكن شاعرنا البياتى سرعان ما وضع يده على أسلوبه الجديد فى التعبير ، والذى ظل يبحث عنه طويلا ، وأعنى به أسلوب التعبير من وراء قناع ، ففى قصيدتيه الطويلتين « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » من ديوان « سفر الفقر والثورة » . ثم فى قصيدته الأكثر طولا « ثورة الخيام » فى ديوان « الذى يأتى ولا يأتى » نراه يعرف كيف يختار الشخصية التاريخية التى يتحد بها اتحادا حياتيا وفكريا ، فلا نحس معها بذلك الصدع الشعرى العميق . كما نراه يعرف كيف يتخلص من مشكلة الذاتية فى التعبير ، ليعبر تعبيرا أصيلا ومعاصرا من خلال شخصية تاريخية تحمل كلمته الحاضرة ، ثم نراه بعد هذا وذاك يوفق على حد تعبير أحد النقاد فى خلق شخصية « **البياتى ــ الحلاج** » و « **البياتى ــ المعرى** »، ثم « **البياتى ــ الخيام** » ، وذلك بعد أن خانه التوفيق فى خلق شخصية « البياتى ــ المتنبى » .

والسؤال الآن هو كيف وفق البياتى ــ وعلى أى نحو ــ فى خلق كل شخصية من هذه الشخصيات ؟

الحلاج هو الحسين بن منصور الصوفى الاسلامى الشهير ، الذى تشابكت طريقته فى اصلاح واقع عصره ، مع طرق رجال السياسة فى ذلك العصر ، فضربوه وصلبوه وقتلوه فى بغداد عام ٣٠٩ للهجرة ؛ ولقد

بكته العـامة بكاء كثيرا وكادت أن تقع الفتنـة ، ذلك لأن الحلاج لم يكن صوفيا فحسب ولكنه كان أيضا معلما للفقراء ، وهاتان الحقيقتان أكثر من غيرهما هما الركيزتان المحوريتان اللتان أدار عليهما الشاعر قصيدته عن « عذاب الحلاج » ، والتى احتوت على ستة أجزاء ينتظمها نسق درامى متجانس ، يتصاعد حتى يصل الى قمة الأزمة فى الجزء الرابع «المحاكمة» ، ويزداد تصاعدا حتى ذروة المأساة فى الجزء الخامس « الصلب » ، وتنتهى القصيدة فى الجزء السادس « رماد فى الريح » باضاءة المعنى الكلى لمأساة الحلاج ، ووصول شاعرنا البياتى الى معانقة الحقيقة الكبرى ·

ولأن الذى يتكلم هو البياتى من خلال الحلاج ، لا البياتى صريحا ، مباشرا ، فان العذاب يبدو جليلا أكثر مما يبدو مؤسيا ، ويدفع الى التأمل والتفكير أكثر مما يقف عند حـد الاثارة ، وهكذا نجد البيـاتى فى مطلع القصيدة ، وقد تجرد من ذاتيته وأصبح «هو» الحلاج الذى كان يمشى فى أسواق المدينة منذ ألف عام ، شريدا هائما يبحث عن الطريق الذى يصلح به أحوال العامة ، ويدخل به الأمن فى نفوس الفقراء ، فهو فى الجزء الأول من القصيدة « المريد » الذى يشتاق الى معانقة الحقيقة الكبرى :

سقطت فى العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدوار
تلطخت يداك بالحبر وبالغبار

ولكنه يعود فيدرك أن عزلة الصوفى عن الخلق ، من أجل الوصول الى الحق،ومن حيث هو حق يطلب لذاته ، دون نظر لأى اعتبار ، لن يساعده فى اصلاح أحوال العامة ، فيخلع خرقة الصوفية ، وينزل الى الأسواق ، ويعلن التزامه بواقع عصره ، وتمرده على الظلم الاجتماعى ، وذلك فى الجزء الثانى الذى أسماه « رحلة حول الكلمات » :

يا مغلق الأبواب
الفقراء منحونى هذه الأسمال
وهذه الأقوال
فمد لى يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف
وليقبل السياف
فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

وفى الجزء الثالث الذى عنوانه « فسيفساء » ، يحكى لنا الشاعر قصة مهرج أحب ابنة السلطان ، وكان حبه هو الذى يساعده على الاستمرار فى عمله الوضيع ، وعلى المضى فى تحمل أعباء الحياة ، ويحدث أن تموت ابنة السلطان ، تموت « كما الفراشة البيضاء فى الحقول » فيصاب المهرج بالجنون ، ويلوذ بالصمت الحزين ، وتنتهى القصة :

رويت ما رأيت
رأيت ما رويت
كان وياما كان

والذى يقصده الشاعر من وراء هذا المعنى الرمزى ، هو أن الحلاج الصوفى العاشق ، الذى ظل مأخوذا بوصال معشوقته ، متحملا من أجلها آلام الزهد والنسك والعبادة ، لم يجدها أمامه فجأة بعد أن خلع خرقة الصوفية ، ونزل الى العامة وباح لهم بالسر ؛ وهذا معناه أن قصته مع الحقيقة الصوفية قد انتهت ، لتبدأ قصته من الحقيقة الواقعية ؛ ولكن الحقيقة الواقعية ليست مكاشفات ومشاهدات ، وانما هى رياضات ومجاهدات ، وهى كذلك مغالبة لقوى الشر والدمار ، وتحمل الانسان مسئوليته ازاء تغيير الواقع من حوله ، لذلك كان من الطبيعى أن يقع الصدام بين طريقة الحلاج فى الاصلاح ، وبين طرق رجال السياسة فى عصره :

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له : جبان

وكان من الطبيعى أن يؤخذ الحلاج بكلمتيه ، فيحاكم من أجلهما ، ويصلب فوق حروفهما ؛ وهكذا ينتهى فصل « المحاكمة » قمة الصراع ، ليبدأ فصل « الصلب » ذروة المأساة ، مأساة الكلمة الشريفة المناضلة حين تعانى آلام الاستشهاد :

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لسانى

ونهبوا بستانى

وبصقوا فى البئر ، يا محيرى

ومسكرى

وطردوا الأضياف

ولكن البياتى فى الفصل السادس والأخير « رماد فى الريح » ، يجرد عذاب الحلاج من ألمه لكى يبقى على عظمته ، فالصوفى القديم الذى حل فى الشاعر المعاصر ، والذى مر بالتجربة كلها حتى الموت ، لم يعد يجزع من أى عذاب • ان الشاعر هنا يمزج فى براعة فائقة بين فكرة الحلول التى كان يعتنقها الحلاج ، والتى تقول بأن روح الله « اللاهوت » تحل فى جسد الانسان « الناسوت » فتهبها الحياة ، وبين ايمان الشاعر الثورى ، المؤمن بحتمية التطور وارادة التغيير :

أوصال جسمى أصبحت سماد

فى غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقى

وعاشقى

ستكبر الأشجار

فكأن « البياتى ـ الحلاج » هنا انما يحل فى الحياة لكى ينتصر على الموت ، ويحل فى الوجود لكى ينتصر على العدم ، ويحل فى الحرية لكى ينتصر على القيود والأغلال •

بعد « عذاب الحلاج » تجىء « محنة أبى العلاء » الشاعر العربى الكبير الذى ولد فى معرة النعمان قرب حلب ، وفقد بصره وهو صغير ، فاعتزل الناس فى بيته وسمى نفسه « رهين المحبسين » ••• عزلته وعماه • ولقد لاقى من ذيوع الصيت ما لاقاه ، فأحبه من أحب ، وكرهه من كره ، وتحدث عنه من تحدث ، كأنه من خوارق العادات •

والبياتى هنا يتخذ من عزلة الشاعر العربى القديم واغترابه ، ركيزة محورية يدير عليها قصيدته « محنة أبى العلاء » • فمحنة الشاعرين واحدة •• العزلة والاغتراب ، وموقف الاثنين واحد •• الالتزام الفكرى بقضايا السياسة والمجتمع ، وان لم يشاركا فيها بطريقة مباشرة • وهكذا

يقوم البياتي برحلة علائية فى العصر الحاضر ، يناقش فيها الأمور ويعالج الأشياء ، متخذا من أبى العلاء مرشدا وهاديا على نحو ما فعل شيخ المعرة مع ابن القارح فى « رسالة الغفران » وعلى نحو ما فعل « الفلورنسى مولدا لا خلقا » دانتى اليجيرى مع أســتاذه فرجيليو فى « الكوميديا الالهية » وذلك فى العصر الوسيط ٠

وتقع القصيدة فى عشرة أجزاء لا يؤدى بعضها بالضرورة الى البعض الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يروى قصــة ، ولا يحــكى رواية ، وانما هو يختار مواقف أساسية فى حياة المعرى ، تتلاقى رموزها وتتجمع دلالالتها لتصب فى بؤرة شعورية واحدة ، تعطينا فى نهــاية الأمر الأثر الــكلى المطلوب ٠ أما الجزء الأول وعنوانه « فارس النحاس » فأشبه بالبرولوج القصير فى مسرحية تراجيدية فاجعة ، يصف لنا فساد العصر الذى عاش فيه المعرى ، وأدى به الى الاعتزال ، وهو هو فساد العصر الذى عاش فيه البياتى وأدى به الى الاغتراب ، انه عصر القيم النحاسية ٠٠ ظاهرها رنين أجوف ، وباطنها خواء ٠ أما انسان هذا العصر ، فهو فارس النحــاس الصدىء ، الذى فقد صوته ، وفقد معه فجره وضحاه :

والباب أغلقت الى الأبد
ثلاثة منها أطل فى غد عليك
مقبلا يديك :
لزوم بيتى وعماى واشتعال الروح الجسد

ولكن غربة الشاعر واعتزاله داخل ســجونه الثلاثة ، لم تحل دون وعيه بذاته ومحــاولته تخطى حــدود وعى الذات ، وذلك لكى يلتزم بمشكلات الكل ، ويعانق قضايا المجموع ٠ فالذات وحدها بدون الآخر تصبح شيئا ٠٠ أى شىء ، لأن الحياة ما هى الا حوار بين الذات والآخر ، أشبه بالحوار الدائر بين حركتى الشهيق والزفير ، أحدهما وحده اختناق، وكلاهما معا حياة :

يدى ـــ التى استرجعتها
أمدها ، لتنفخ الحياة فى الجماد
لتزرع الأوراد
أمدها للشمس والريح والمطر
لاخوتى البشر

ولا يقف التزام الشاعر عند مجرد مصافحة الآخرين ، والالتقاء معهم على طريق الفقر والثورة ، بل يمتد ليتخذ خطوة أكثر ايجابية ، فيهـا يدين الشاعر عصره بأكمله ، عصره الذى ســاده الظلام · وفيهـا يرفع صوته فى وجه مولانا السلطان ، سلطان الزيف الذى استشرى ، والنفاق الذى طغى وزاد :

قافية الهمزة كانت بغلة عرجاء ·
يركبها الأمير كل ليلة ليلاء
كل القوافى أصبحت ، يا سيدى ، كالبغلة العرجاء
كان زمانا داعرا ، كان بلا حياء

ولكن وعى الشاعر بالجمـاعة ـ بعـد وعيه بالذات ـ قد تضـخم الآن ، فلم يعد قاصرا على ثورة الشاعر على سلطان الزيف والظلام ، بل امتد ليشمل ضفادع السلطان ·· من شعراء وكتاب وأصحاب كلمة ، فعلى هؤلاء أكثر من غيرهم تقع مسئولية فساد العصر ، لأنهم أكثر من غيرهم طليعة الوعى الانسانى ، والمندوبون لتحقيق المثل الأعلى ، فان هم خانوا شرف الكلمة ورسالة التنوير ، أضحت حكمتهم جنونا ، وكلماتهم لغوا ، وأحاديثهم ثرثرة :

كانت تقىء حقدها على الجماهير ، وعلى المارد وهو يكسر الأغلال ·
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

رأيتهم فى مدن العالم ، فى شوارع الضباب فى السوق ، فى المقهى بلا ضمير

يزيفون الغد والأحلام والمصير

وعلى الرغم مما فى الأرض من فساد ، وعلى الرغم مما فى الكون من شر ، فان الشاعر يؤمن بأن الخير باق وأصيل ، لأن الشر عارض وزائل ، ومن ثم فهو يبشر بالفجر المشرق فوق أشلاء النهار ، والغد الباسم بعد أعاصير الحياة :

وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
تملأ الأكواب
ويبعث الغنى
فآه ثم آه يا صبابتى وحزنى

ولكنه ليس الايمان الطوباوى الحالم ، ايمان المؤمنين الذين يشع منهم النور ، ولا يشع اليهم النور ، وانما هو ايمان الثوار والمناضلين ، الذين يقولون بحتمية التطور ، ويقولون معها بجدلية التاريخ ، فالسماء لا تمطر عدلا ، وانما العدل شيء تستخلصه ارادة الحياة :

الموت عدل ــ حسنا ــ فليضرب الشاه على قفاه

حتى يموت ، ولتكن عادلة ــ يا سيدى ــ الحياة

ومع هذا كله ، فاذا كان لابد للشاعر الثورى أن يفعل ما يريد ، فلابد له أيضا أن يريد ما يفعل ، لأن ارادة الفعل أهم من الفعل نفسه ، كما أن ارادة الحياة أهم بكثير من الحياة نسها ، وتلك حقيقة كان من التوفيق أن تنبه لها شاعرنا البياتى ، فجعل عنوان المقطع العاشر والأخير من هذه القصيدة « محنة أبى العلاء » الكلمة الشهيرة التى أطلقها جاليليو فى وجه السلطة ــ سلطة الدولة والدين جميعا ــ « ولكن الأرض تدور » :

والأرض ، رغم حقدكم ، تدور

والنور غطى نصفها المهجور

وبعد « محنة أبى العلاء » تجى « ثورة الخيام » ، الشاعر الفارسى الشهير ، صاحب الرباعيات الأكثر شهرة ، والذى كانت حياته ثورة على أعداء الحياة ، ثورة على قراصنة المجتمع ·· ثورة على سماسرة الدين ·· ثورة على تجار الفكر ·· ثورة على عشاق الظلام ؛ ولذلك قطع الخيام رحلة عمره ، النار قلبه ، والماء دموعه ، والهواء حياته ، والتراب مثواه ·

ومن هنا كانت ثورته على واقع عصره ، وعلى معطيات الحياة من حوله ·· على العناصر الأربعة ، وعلى الحواس الخمس ، وعلى الجهات الست ، وعلى الأفلاك السبعة ، بل وعلى العقل والدين جميعا · وبعد أن فشلت الثورة ، وفر الثائر ، أخذ الخيام يتلفت الى الماضى الضائع والمستقبل الضبابى ، يجتر الآلام ويتلمس العزلة ، يتدبر الأشياء ويؤثر الاغتراب « لا تحسب أنى خليع سكير ، فأنا لا أشرب الخمر طلبا للنشاط أو الطرب ، ولا ابتغاء المروق على الدين أو الخروج على الأدب ، وانما أشتهى الغفلة عن نفسى قليلا » ·

وعبر حياة الخيام وثورته على واقع عصره ، حاول البياتى أن يقيم جسرا بيننا وبين تراثنا العربى القديم ، مستدعيا حياة الخيام الى وقتنا الحاضر ، مسقطا عليها دلالة عصرية جديدة ، متناولا اياها على مستوى

المجاز تارة ، وعلى مستوى الحقيقة تارة أخرى ؛ وذلك فى قصيدته الطويلة « الذى يأتى ولا يأتى » ، التى تقع فى ثمـــانية عشر مقطعا ، استهلها الشاعر بافتتاحية أسطورية الجو ، وصف فيها العصر الذى عاش فيـه الخيام ، محيلا هذا الوصف الى عصرنا الحاضر ، محققا الاحالة المتبادلة بين كلا العصرين ، مستخدما المأثور الشعبى « لا غالب الا الله » كوسيلة من وسائل التستر الفنى خلف قناع :

ــ مولاى ! قال النجم لى ، وقالت الأقدار

بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار

وان هذى النار

الشاهد الوحيد فى محكمة الزمان

تصدع الايوان

واحترقت أوراقنا الخضراء فى الحديقة المعطار

والعندليب طار

ــ مولاى : لا غالب الا الله

فآه ثم آه

فى هذا الجو ولد الخيام ، ولد فى نيســابور ، ولد كمـا يولد كل انسان ، ولكنه لم يعش كما يعيش أى انسان ٠٠ فقد كانت حياته صرخة احتجاج مادى وروحى على الظلم الاجتماعى ، والتفاوت الطبقى ، والامتهان لقيمة الحرية ، مما أدى به الى الثورة على كل سلطة ، سواء كانت سلطة الدين أو سلطة العقل أو سلطة الدولة ٠ ولكى لا يدافع هــذا المضمون الأيديولوجى الساخن بشـاعرنا البيـاتى الى الوقوع فى هوة الخطـابية المباشرة ، نراه ببراعة الفنان يعود الى حياة بطله الخيام ، ليستخلص منها رموزا ذات دلالة أكثر عمومية وأعمق شاعرية :

ــ يا عندليب العاشق الأعمى ، ويا خزائن الأسرار

أبحرت السفينة

تبحث فى الأصقاع عن مدينة

لم يقف الشحاذ فى أبوابها يوما ، ولم يسند على رصيفها جبينه

وبعد أن يخلق الشاعر خلفية رمزية للصورة ، يعود الى المضمون الفكرى فيؤكده من جديد ، مضيفا اليه بعدا جديدا ، ليس فى هذه المرة

المأثور الشعبى المستخلص من تراث الشعب ، ولكنه المأثور الأدبى المستخلص من تراث الانسان ، انها العبارة المشهورة التى قالها شكسبير على لسان بطله مكبث ، من أن الحياة « نكتة » أطلقها مأفون ملؤها الصخب والعنف ، ولكنها لا تدل على شىء :

كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور
وضاجعوها ، وهى فى المخاض
حياتنا فيها ، وفى داخل هذا النفق المسدود
رواية مملة مثلها أحمق أو مجنون

فمثل هذه اللفتة الفكرية تحقق بتفاعلها مع الصورة الفنية نوعا من التوازى الهارمونى ، الذى يضيف الى الرمز الدال ، الكلمة الموحية ، واللذان يحققان معا بتفاعلهما مع النغم الأصلى فى القصيدة ـ وهو ثورة الشاعر على واقع عصره ـ نوعا من البناء الشعرى الأشد قوة ، والأكثر تكاملا ، والذى لا يلبث الشاعر أن يبدأ منه ويعود اليه أبدا :

القمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفات
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

ولو أننا قرأنا هذه الأبيات فى منظور جديد ، لو أننا قرأناها على أن الشاعر انما يتحدث عن نفسه لا عن الخيام ، لارتسمت أمامنا شخصية البياتى بخصائصها الخاصة وظروفها المميزة ، ومع ذلك فالشاعر لا يلبث طويلا حتى يبث الخيام شكواه ، ليؤكد هذا المعنى :

ـ أهذه الآلام ؟
وهذه الشجون والأصفاد ؟
شهادة الميلاد ، يا خيام
فى هذه الأيام ؟

فنحن هنا أمام صورتين متشابهتين احداهمـــا خارجية والأخرى داخلية ، فسجون الخيام وأصفاده فى الخارج ، يقابلها عزلة الشـــاعر واغترابه في الداخل ، ومع اختلاف الأيام الا أن الآلام واحدة ٠ وهكذا يلجأ الشاعر فى تأكيد مضمونه الفكرى الى أسلوب الاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج ٠٠ بين الذات والموضوع ٠٠ بين الوجه والقناع ، ولكنه لا ينسى أن يرتد الى مضمونه الفكرى من حين لآخر ليؤكده فى كل مرة بأسلوب جديد ؛ فهو فى هذه المرة الثـــالثة يســـتخدم المأثور الدينى المستخلص من الكتاب المقدس ، والذى يتمثل فى عبارة السيد المسيح٠٠ « الكل باطل وقبض الريح » ٠

ــ مولاى ، لا يبقى سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض الريح

وببراعة فنية نادرة يجمع الشاعر بين القديم والمعاصر على مستوى الألفاظ ، بعد ان برع فى تحقيق هذا الجمع على مستوى الصورة الشعرية والفكرة الفنية ، فهو يستخدم الكلمات الخيامية أو الكلمات القادرة على تهيئة الجو الخيامى بوجه عام مثل : الخمر والسكر ، والحانة والتقويم ، والحكمة والرغيف ٠٠ الخ ، كما يتحدث عن نجمة الصباح ، وبساط ألف ليلة ، وحانة الأقــدار ، وقراءة التقويم ، ونار المجوس ، وبائعى الخواتم النحاس ، وثمن الخبز الذى اشترى به زنبقا ٠٠ ولكننا نلاحظ ــ بين طيات القصيدة ــ أن الألفاظ المعاصرة تطل علينا من حين لآخر ، بحيث تخرجنا من الجو التاريخى الذى كنا فيه ، الى العصر الحاضر الذى نعيش فيــه الآن ، كل هذا من غير أن تهتز الصورة فى وجداننا ، ومن غير أن نحس بالتنافر اللفظى بين أجزاء القصيدة ٠٠ فكلمـــات مثل البنوك والأرقام والمقهى وشهادة الميــلاد ، وعبارات مثل صـــحف الصباح ، والوظيفة الشاغرة ، وورق الجرائد الصفراء ، والثورة على الطغاة ، والاعدام رميا بالرصاص ، ٠٠ تمتزج بآبائها وأجدادها القدامى ، فى مركب هارمونى متجانس اللفظ متكامل البناء ٠

ولا تقف المزاوجة بين القديم والمعاصر عند هذا الحد ، بل تتعداه الى أن تصل الى المعنى التراجيدى للحياة ، أعنى الى ما وراء الحياة الخيامية من ثورة ثم فشل ثم فرار ثم نفى واغتراب ، بحيث نشعر بأن مأســاة

الشاعر الفارسى القديم هى هى مأساة الشاعر العراقى المعـــاصر • لأن المأساة لا تزال مستمرة ، وان تخفت فى ثوب عصرى جديد :

وريث هذا العالم – الانسان
يحوم حول سوره عريان
فاكهة محرمة
ومدن بلا ربيع مظلمة
مفتوحة مستسلمة
تحيا على الفتات
مات المغنى ، ماتت الغابات
والعندليب مات •

ولكن الشاعر بمقدار ما يعمق وعينا بالمأساة ، بمقدار ما يحـــاول اخراجنا منها على رؤية أكثر شمولا ونظرة أبعد مدى ، فالأمل لا قيمة له ان لم ينبثق من مقاومة الواقع الأليم ، ولا قيمة للتفاؤل ان لم يكن وليد نضال ومعاناة ، وعلى ذلك فالانسان الثورى الشريف هو من يثور على مجانية الحياة ، لأن الحياة عنده وعى وارادة ، وعلى ذلك أيضـــا فان الطلائع الثورية هم أولئك الذين :

يحرقون ليضيئوا : شرف الانسان
أن لا يموت ضائعا منسحقا مهان
كالكلب تحت عجلات العار
وأن يعيش فى خطوط النار
منتصرا ، حتى وان حاقت به الهزيمة

فالهزيمة فى ذاتها لا تهم ، وانما المهم هو الوعى بالهزيمة من أجل أن يكتسب الانسان عمقا جديدا ، ومن أجل أن ينطلق الانسان نحو غاية بعد مدى •• نحو اعادة بناء الحياة • فالنصر بلا معاناة نصر ســـاذج رخيص ، اما النصر النابع من جوف المأساة فهو النصر الواعى العميق ، ومع ذلك فالبطولة ليست فى الهزيمة ولا فى الانتصار ، وانما البطـولة فى التضحية والنضال •• فى الثورة أبدا :

معجزة الانسان ان يموت واقفا ، وعيناه الى النجوم

وأنفه مرفوع
ان مات ـ أو أودت به حرائق الأعداء ٠
وان يضيء الليل وهو يتلقى ضربات القدر الغشوم
وأن يكون سيد المصير

هذا هو عبد الوهاب البياتى ٠٠ الشاعر الذى جعل من حياته مدادا لكلماته ، ومن الاثنين معا وقودا فكريا وفنيا فى معركة الحرية والتحرر ، الحرية من أجل الوطن ٠٠ والتحرر من أجل الانسان ٠

شاعر الكلمة والموت

* الكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى « القيمة » والقيمة المطلقة ، التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة التى هى بمثابة المعنى الكامن من وراء الحياة .



« الكلمة » و « الموت » ٠٠ بهاتين اللفظتين استطاع الشاعر **صلاح عبد الصبور** أن يلخص حياة المفكر الصوفي الشهيد الحسين بن منصور الحلاج ، وأن يلخص معها حياة كل شهيد فكرى عظيم ٠٠ فحياة الفكر هي حياة انسان يقول كلمته ، ولا يهمه بعد ذلك ان هم علقوه فى هذه الكلمة، أو تعاطتها العقول لتدمنها الشفاه ٠ فهو مؤمن بكلمته ٠٠ مؤمن بضرورة توزيعها على الناس ٠٠ ومؤمن بعد هذا كله بضرورة ايمان الدنيا بها ٠٠ فان قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة ، وان لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا أو يموت ، بل ربما كان الموت فى عينيه أشهى من الحياة ٠

وهنا خطأ الشهيد ، بل هنا صواب الشهداء ٠ خطؤه اذا عاملناه بمقياس الانسان اليومى فى الحياة اليومية ، وصوابه اذا عاملناه بمقياس الانسان الذى يعبر حاجزى الهنا والآن ، ليتصل بالجهد الخلاق الذى يكمن من وراء الحياة ، والذى هو الله ٠ هل كان **سقراط** يفر من الموت هازئا بقوانين المدينة ، أم يطيع هذه القوانين ولو انقلبت ضده ، لأنها القوانين التى كانت تأويه وترعاه ؟ هل كان **المسيح** يظل منزويا بالجليل هو وحواريوه ، أم يخرج بالرسالة الى بيت المقدس ، ولو دخل فى حرب صريحة مع دولة الكهانة ؟ هل كان **الحسين** يسير الى العراق لملاقاة يزيد ، أم يبقى بمكة هو وشيعته صغيرا صاغرا لما لا ترضاه له الدنيا ولا يرضاه له الدين ؟ هل كانت **جان دارك** تنكر الأصوات لترضى جوقة الكرادلة ، أم تستجيب لها ولو ساقوها الى عذاب الحريق ؟ هل كان **الحلاج** يمشى بالحقيقة بين الناس ، ويبوح بها فى الأسواق ، أم يخشى فقهاء عصره فيكتمها فى نفسه متلذذا ؟ تلك هى المأساة ٠٠ مأساة كل شهيد فكرى عظيم ، والحلاج واحد من هؤلاء الشهداء ٠

فالكلمة فى حياة الشهيد من شهداء الفكر هى « القيمة » والقيمة المطلقة التى تجعل للحياة معنى ، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى انها

سعى كادح نحو هذه القيمة ، لأننا حينما ننكر الوجود الانسانى باسم الموت ، فانما نعرب عن تنكرنا للقيمة المطلقة ، وايماننا بمعطيات الادراك الحسى وحدها .. هنا تستحيل الحياة الى سعار أليم على المادى والمباشر والرخيص ، وهنا يفقد الانسان حسه بالأبدية ليعانى آلام الحصر واليأس والضياع . على العكس من الشهيد الذى تعلو وجهه ابتسامة السرور المتألم أو الألم السار ، نتيجة ايمانه بالقيمة المطلقة ، وثقته بالمبدأ الكامن من وراء الحياة . أجل انه لمن المحال أن تكون تضحية البطل أو الشهيد أو القديس عبثا لا طائل تحته ، وهل يعقل أن تكون الحيـاة قد كذبت على الشهيد والقديس وحدهما ، أو أن يكون الايمان بالحياة ، والايقان . بالقيم ، والثقة بالله هى وحدها مظاهر انخداع الانسان ؟ كلا بطبيعـة الحال ، فان الذات الحرة الأصيلة ، أو الانسان الأصل لا الانسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته ، وتشل الحاجة ارادته ، وتختنق فى فمه الكلمات ، فان الموت كما قال كيركيجارد لابد وأن يجىء ليفتح له النافذة! وهذا ما عبر عنه الحلاج أروع تعبير وأحلاه حينما قال فى المنظر الثانى من الفصل الأول :

« قد خبت اذن ، لكن كلماتى ما خابت

« فستأتى آذان تتأمل اذ تسمع

« تتحدر منها كلماتى فى القلب

« وقلوب تصنع من ألفاظى قدره

« وتشد بها عصب الأذرع

« ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع

« الا أن تسقى بلعاب الشمس

« روح الانسان المقهور الموجع » .

ولكن من هو الحلاج ؟ ما هى قصة حياته وما هى مأساة موته ؟

الحسين بن منصور الحلاج هو الصوفى الاسلامى الكبير ، الذى ازدهر فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، وعاش حياة مليئة بالجهاد الروحى ، حافلة بالنضال الاجتماعى ، فبعد أن درس على شيوخ الصـوفية .. التسترى والمكى والجنيد .. تلقى خرقة الصوفية ، وطاف يدعو الناس الى الزهد والفناء ، جامعا حوله كثرة من المريدين .

أما مذهبه الصوفي فيقوم على ثلاث ركائز محورية ، القول بامكان الاستعاضة عن الفرائض الخمس بشعائر أخرى ، وهو مايعرف « باسقاط الوسائط » ، ثم القول بوجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد بروح الزاهد المخلوقة ، وهو مايعبر عنه «بحلول اللاهوت فى الناسوت» ، وبذلك يصبح الولى الدليل الذاتى الحى على الله « هو ·· هو » · ومن ثم يقول : « أنا الحق » · غير أن الحلاج العظيم ، لم يقف كما يفعل سائر الصوفية عند حدود الرياضات والمجاهدات ، انتظارا لما يتعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق ، ولما يفتح به عليه بعد هذا كله من مكاشفات ومشاهدات ، وانما حرص على أن ينزل الى أرض الواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب فالكون ملىء بالشر ، والشر هو فقر الفقراء ، هو جوع الجوعى ، هو ظلم الظالم ، هو رجال ونساء قد فقدوا الحرية · ولذلك آثر الحلاج أن يجعل من حياته وقودا فكريا فى معركة الطريق ، فشنها حربا صريحة على كل فاسد ، وسوطا سليطا على كل ظالم ، وتوكيدا مستمرا لروح العدالة والمحبة فى الانسان · اسمعه يقول لصاحبه الشبلى وهو يحاوره :

« ياشبلى
« الشر استولى فى ملكوت الله
« حدثنى ·· كيف أغمض العين عن الدنيا
« الا أن يظلم قلبى ؟ »

ومن هنا انطلق الحلاج على الفور يخلع خرقة الصوفية ، وينزل الى دنيا الناس ، يحتك بالعامة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة شجاعة يريد بها اصلاح واقع عصره ، وان دخل فى خلاف لا ينفض مع جماعة الصوفية ، وأن تعرض لاتهامات لا تنتهى مع القضاة من فقهاء عصره؛ ويرد على صاحبه وهو لا يزال يحاوره :

« هل تسألنى ماذا أنوى ؟
« أنوى أن أنزل للناس
« واحدثهم عن رغبة ربى
« الله قوى ، يا أبناء الله
« كونو مثله

« الله فعول ، يا أبناء الله
« كونوا مثله ...
« الله عزيز يا ابنى »

وكان طبيعيا ان تختنق الكلمة فى حلقة ، وتتعطل على شفتيه .. فأهل الحقيقة من الصوفية يضنون بالحق على غير أهله ، وأهل الشريعة من الفقهاء يخشون ان تذيع فى العامة فتقع الفتنة ويغضب حكام الدولة، وتلك هى الحيرة .. بل تلك هى المأساة . حيرة النفـــوس الكبيرة حين تخوض غمار الصراع فلا تكاد ترى الصواب من جانب حتى يطل عليها من الجانب الآخر بنفس القوة وبنفس المقدار ، ومأساتها حين تفرغ من الاختيار وتقدم على الفعل ، وليس أمامها بد من نبل التضحية وشرف الاستشهاد ، تلك كانت مأساة هاملت ، وكانت أيضا مأساة بيكيت ، ثم هى الآن .. مأساة الحلاج .

فمن ناحية ، كانت حياة هذا الصـــوفى العظيم صرخة احتجاج اجتماعى على كل محاولة صوفية ، يراد بها فناء الانسان عن ذاته وتخليه عن واقع عصره ؛ وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج وجدانى على أهل الشريعة ، ممن يقفون عند ظاهر النص وحرفية التفسير ، فيتبعون اللفظة لا الكلمة ، والعبارة لا الاشارة ، ويحيلون روح الانسان الى ســـطور جوعى ، وألفاظ عطاش . وفى خلاص بطولى رائع ، الكلمة فيه مجعولة للفعل ، والفكرة فيه مهدفة للاصلاح ، شنها الحلاج حربا ضـــارية على الصوفية من أهل الباطن ، والفقهاء من أهل الظاهر ، حتى كانت محاكمته الأخيرة فى عام ٣٠٩ هجرية ، التى ضربوه فيها وصلبوه ، وقطعوا رأسه ، وألقوا بأشلائه فى مياه نهر دجلة .. تلك هى قصة حياة الحلاج ، وتلك هى مأســـاة موته .. فكيف استقبلها شـــاعرنا المسرحى صـــلاح عبد الصبور ؟

فى صياغة شعرية أصيلة ، ومضمون عصرى ناضج ، جمع صـلاح عبد الصبور أشلاء الحلاج ليبعث فيها الحياة ، ويعيد خلقها من جديد . وهو اتجاه ريادى رائع فى هذه الفترة الخـلاقة من تطورنا المسرحى ، أن يتجه شاعرنا المعاصر الى شريحة حية وخالدة فى تراثنا العربى ، فيعمل على تقييمها تقييما جديدا ، فى ضوء ثقافة عصرية هادفة ، ويعمل أيضـا على ربطها بوجداننا الحاضر ، ربطا مسرحيا يمكننا من معايشتها والاتحاد بها فى حركتنا الفكرية الراهنة . وكان توفيقا من الشـــاعر أن وقع على

حياة خصبة مليئة بامكانيات العرض الدرامى كحياة الحلاج ، وكان توفيقا كذلك ان عرض قصة حياته بما فيها من جهاد ونضال ، ومأساة موته بما فيها من نبل وتضحية واستشـــهاد ، هذا العرض الذى يجعل من صاحبها واحدا من كبار القديسين والشهداء ٠

ان ما حاوله صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية ، ليشبه فى كثير من الوجوه ما حاوله **ت ٠ س ٠ اليوت** فى مسرحية « جريمـــة قتل فى الكاتدرائية » ، التى عالج فيها فكرة استشهاد « توماس بيكيت » رئيس أساقفة كانتربرى ، وقيمة استشهاده من الناحية الروحية ، وما تنطوى عليه هذه المأساة من صراع بين القوى الدنيوية والروحية ، أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة ٠

ولكن صلاح عبد الصبور كأى شاعر مسرحى يستوحى التراث ، لم يقدم لنا الحلاج كما هو ٠٠ حلاج الواقع والتاريخ ، بل قدمه لنا كما يراه ٠٠ حلاج الدراما والفن ، حلاج الصراع بين الكلمة والفعل ، بين الحرية والالتزام ، بين قوة الارادة ووضوح البصيرة ، بين الحقيقة من حيث هى كشف ذاتى والحقيقة من حيث هى اصلاح اجتماعى ٠ أو باختصـــار بين المعرفة من أجل المعرفة ، والمعرفة من أجل الحياة ٠ وكلها مضـــامين عصرية تعبر عن القضايا الفكرية التى تشغل شاعرنا نفسه ، وتلح على وجدانه المعاصر ، فيختار لها هذه الفترة الخصبة من التراث ، ليقول من خلالها كل ما يحسه وما يراه ٠ ولذلك نجده فى تناوله الدرامى لمأســاة الحلاج ، يسقط الكثير من فتات الحياة اليومية ، محتفظا بأشد اللحظـات كثافة ، وأكثرها دلالة على نفسية الشخصيات ؛ فضلا عن قدرتهـا على تجسيم الحدث وتطوير الصراع ٠

وهذا شىء مشروع وجائز ، أن يقدم الكاتب أحداث التاريخ لا كما هى ولكن كما يراها هو ، فالذى لا شك فيه ، أن التراجيديا اليونانية قد اعتمدت فى بنائها على الأسطورة اليونانية المتوارثة على مر العصور ، باعتبارها جزءا أساسيا فى التراجيديا ، وتعبيرا عن المفهوم الدينى عند شعب الاغريق ، غير أن أرسطو لم يلزم الكاتب التراجيـــدى بالتمسك بالأسطورة فى كل ما يكتب ، وانما ألزمه فقط بعدم التغيير فى وقائعها ، فالوقائع ملك للتاريخ ، أما تأويلها فمن حق الشاعر ٠ وأهمية ذلك فنيا أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن

الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة وخاصة بالجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وما نجح صلاح عبد الصبور فى تجسيده فى « مأساة الحلاج » ، فعندما يصل الصراع الى الذروة فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثانى ، نحس وكأننا مع الحلاج فى قلب الحدث ، وكأن مأساته من الممكن أن تكون مأساة أى انسان نبيل وشريف ؛ اسمعه يقول فى مناجاة شعرية تذكرنا بمناجاة أبطال المآسى العالمية :

« لا أبكى حزنا يا ولدى ، بل حيرة
« من عجزى يقطر دمعى
« من حيرة رأيى وضلال ظنونى
« يأتى شجوى ، ينسكب أنينى
« هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟
« اذ أخفى عنى نوره
« أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهة
« والافكار المشتبهة ؟
« أم هو يدعونى أن اختار لنفسى ؟
« هبنى اخترت لنفسى ، ماذا اختار ؟
« هل أرفع صوتى ،
« أم أرفع سيفى ؟
« ماذا أختار ؟
« ماذا أختار ؟

أما عن الصياغة الشعرية الأصيلة التى صب فيها الشاعر مضمون مسرحيته ، فهى ما سنتناوله فى الوقت الذى نتناول فيه بالتحليل عناصر البناء الدرامى لهذه المسرحية .

فى فصلين كبيرين يشتمل الأول منهما على ثلاثة مناظر والثانى على منظرين اثنين ، تقع « مأساة الحلاج » مأساة عميقة فى بعدها الفكرى، قصيرة النفس فى بعدها الدرامى . الفصل الأول أطلق عليه الشاعر اسم « **الكلمة** » ، وأطلق على الفصل الثانى اسم « **الموت** » . وهو تقسيم لم يوضع عبثا وتسمية لم تطلق جزافا ، ولكن لكل من التقسيم والتسمية دلالته الرمزية فى المسرحية ، فحياة الشهيد من شهداء الفكر تقع فى فصلين ولا زيادة ، لأنه ليس هناك فصل ثالث فى تلك الحياة .. فهى كلمة تقال ووراءها دم يراق ! ولهذا كنت أفضل — بدلا من هذه التسمية المباشرة « مأساة الحلاج » — أن يطلق عليها الكاتب هذا العنوان الشاعرى الجميل : « الكلمة والموت » ، أو أن يلصق بها العبارة المأثورة عن الحلاج « أنا الحق » .

المهم أن المسرحية تقع فى خمسة مناظر ، المنظر الأول يبدأ حيث تنتهى المسرحية ، يبدأ بشيخ مصلوب على جذع شجرة ، وحوله ثلاثة من المتسكعين بين واعظ وتاجر وفلاح ، يسألون عن الشيخ المصلوب .. من قتله ؟ ولم قتلوه ؟ وسرعان ما يجىء الجواب .. مجموعة من العامة تدخل المسرح ، ليعترفوا بأنهم هم الذين قتلوه ، قتلوه بالكلمات . ثم مجموعة اخرى من الصوفية يعترفون بأنهم هم أيضا قتلوه ، قتلوه بالكلمات . العامة تقول : « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد ؟ » وتقول المتصوفة : « هل نحرم العالم من شهيد ؟ هل نحرم العالم من شهيد ؟ » .. وبهذا ينتهى المنظر الأول ، أجمل وأروع مناظر المسرحية سواء من الناحية التشكيلية على المسرح ، أو من ناحية الحركة الدرامية ، فلوحة المسيح المصلوب على جذع الشجرة فى خلفية المسرح ، وفى أمامية المسرح مجموعة العامة كأنها كورس اليمين ، ومجموعة الصوفية كأنها كورس الشمال ، وبين المجموعتين الواعظ والتاجر والفلاح ، يديرون الحركة المسرحية ، كل هذه العناصر مجتمعة ، حققت للمنظر الأول قدرا من التكامل الفنى لا نجد له مثيلا فى بقية المناظر . غير أن الحدث بعد ذلك لا يأخذ فى التطور ، ولكنه يبدأ فى الوقوع ، لأن الكاتب آثر أن يبدأ بنهاية الحدث المسرحى ، ثم يأخذ بعد ذلك فى تفصيل مراحل وقوعه ، وبيان أثره فى نفوس الشخصيات ، وهو تكنيك شعرى ألفناه عند صلاح عبد الصبور فى قصائده الشعرية ، حيث يبدأ قصيدة «شنق زهران» مثلا

من نهاية الأحداث ليعمق الاحساس المأساوى بهـذه الأحداث ، بعد أن يكون قد مهد لها تمهيدا فاجعا منذ البداية · لذلك كنت أفضـل لهذا المنظـر أن يقـوم بذاته منعزلا عن بقيـة المناظر الأخـرى فى نوع من « البرولوج » ، ما دام لا يرتبط بها ارتباطا عضـويا ، ولا يؤدى اليها بالضرورة ·

المنظر الثانى يشكل البداية الحقيقية للحدث ، حيث نشاهد الحلاج فى بيته ومعه الشبلى وعليهما خرقة الصوفية ، انهما يتجادلان فيما ينبغى أن يكون عليه الصوفى ، ولكنهما يذهبان كل فى طريق · الشبلى يقـول لصاحبه : « لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيـا » · ويرد عليه الحلاج : « هبنا جانبنا الدنيا ، ما نصنع عندئذ بالشر ؟ » ويسأله الشبلى : « ماذا تعنى بالشر ؟ » فيجيبه الحـلاج : « فقر الفقراء ، جـوع الجوعى ورجال ونساء فقدوا الحرية » · ويدخل عليهما ابراهيم بن فاتك أحد خلصاء الحلاج ، فيخبره بأن ولاة الأمر يظنون به السوء ويقولون انه يتصل ببعض وجوه الأمة ، ويؤلب عليهم أحقاد العامة · وهنا تزداد الفجوة بين الشيخين ، الشبلى يزداد تمسكا بخرقة الصوفية ، والحلاج يخلعها حتى لا تحجبه عن عين الناس ، فيحجب بالتالى عن عين الله · وعلى مشهد الحلاج وهو يجفو الخرقة ويخلعها ، يسدل ستار المنظر الثانى ، أضعف مناظر المسرحية من الناحية الدرامية ، وان كان أعمقهما من الناحية الفكرية ؛ فالمنظر كما نرى يبدأ سكونيا وينتهى بالسكون ، ولا من تغير يحدث الا حين يدخل ابراهيم بن فاتك ، فلا يكاد يحرك الحدث قليلا حتى يخيم عليه السكون من جديد · ساعد على ذلك أن الحديث بين الشيخين أقرب الى المحاورة الفلسـفية منه الى الحوار الـدرامى ، انه يذكرنا بمحاورة « أقريطون » لأفلاطون حيث نرى سقراط وهو سجين ، يحاور تلميذه أقريطون حول الحق والواجب ، وما ينبغى أن يكون عليه المواطن الصالح·

فالحوار هنا هو الحوار الذهنى ، الذى يبين مدى الاختلاف فى وجهتى النظر بين اثنين من نفس الطراز ، وليس هو الحوار الدرامى الذى يكشف عن مدى الخلاف بين خصمين ، كل منهما على الطرف الآخر من قوس الطيف

المسرحى ، لاختلافهما فى الفعل والسلوك ، فى الفهم والادراك · وهذا هو نوع الحـــوار الدرامى الذى لاقيناه فى الملاحاة المريرة بين أوديب الملك والعراف تيرزياس ، او بين القديس توماس بيكيت والملك هنرى الثانى، والذى كنا نلقاه هنا أيضا لو أن الشاعر أدار الحوار بين الحلاج وبين أحد الفقهاء ، فكشف لنا بذلك عن عمق الصراع بين النزعتين ·· نزعة الفقيه الذى يمثل السلطة وينطق بلسان الحكام ، ونزعة الصوفى الذى يمثـل الحق ويعبر عن رأى العامة ، أما أن يدير الحوار بين اثنين من الصوفية ، وكأن الحلاج يحاور نفسه ، فهذا ما يؤدى الى تسطيح الصراع الدرامى ، بدلا من تعميقه وتطويره على امتداد المسرحية ·

أما المنظر الثالث الذى ينتهى به فصل « الكلمة » ، فقد استطاع ان يتحاشى الكثير من عيوب هذا المنظر ، فهو يبدأ وينتهى قوى الايقاع ، سريع الحركة ، محكم الحوار ، حافلا بالعديد من الشخصيات ، فالتكوينات الثلاثية المختلفة التى تالفت مرة من الواعظ والتاجر والفلاح ، ومرة أخرى من الأحدب والأبرص والأعرج ، ومرة ثالثة من المتصوفين ·· أول وثان وثالث ، ومرة رابعة وأخيرة من ثلاثة من الشرطة يرتدون ملابس موحدة ؛ ارتفعت بالحوار الشعرى الى مستوى الموسيقى ، وبالحركة الدرامية الى مستوى الباليه ، وبالكادرات المسرحية الى مستوى الفن التشكيلى ، وبعد هذا كله يجىء الحلاج ·· صوت الحق الذى لا صوت له ، يجىء ليقف فى الساحة ببغداد يعظ العامة ، ويقول لهم ان الفقر الذى يعربد فى الطرقات، ينشر الرذيلة ، والقحط الذى يمشى فى الأسواق يميت القلب ، ولـكن الشرطة عيون الوالى تتمكن من استدراجه وتحويله عن حديث القحط الى حديث الدين ، حتى تأخذه بتهمة الزندقة لا بتهمة تأليب العامة ، وربما كان حوار المنظر كله ، وبخاصة الجزء الذى يبدأ بمقاطعة الشرطى : « ولكن شيخنا الطيب ، هل ربى له عينان لكى ينظر فى المرآة ؟ » ، ربما كان هو أذكى وأبرع ما فى المسرحية من حوار ، فالى جانب البراعة فى ادارة الحوار ، نجد السلامة فى التحليل النفسى ، ســـواء فى حالة الحلاج الصوفى الذى غلبه الوجد ، وورد عليه الحال ، فاذا به يفرح بحلول الحق ، ويعمى عن رؤية الخلق ، ويكشف عن وجه السر ؛ أو فى حالة الشرطة وطرائقها الخاصة فى الاستدراج وتلفيق التهمة · ان هذا المشهد بجلاله ومأساويته يعيد الى أذهاننا تاريخ المسيح ، عندما دخل هو وأصـــحابه بيت المقدس فى عيد الفصح ، فبثت دولة الكهانة عيونها فى الأسواق ،

وادرك المسيح منذ اللحظة الأولى مكامن الشرك التى تتربص به ، وعرف من الأسئلة التى كانت تنهال عليه أنها جميعا تستهدف استدراجه الى كلمة تثبت عليه « الكفر » ، أو تدينه بمخالفة تعاليم الشريعـــة ، حتى كانت حادثة الهيكل ، التى بدأت بمعـركة فكرية ، وانقلبت الى معركة يدوية ، وانتهت بالمسيح يحمل صليبه على كتفيه • والذى يهمنا الآن هو أن القيمة الجمالية لهذا المنظر ، كان يمكن أن تضاف اليها قيمة فكرية ، لو أن شاعرنا المسرحى عنى بدراسة مذهب الحلاج الصوفى ، قدر عنايته بتحقيق دوره الاجتماعى •

فخطبة الحلاج التى أخذته بها الشرطة ، والتى يقول فيها :

« ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

« هو النجوى التى ان أعلنت سقطت مروءتنا

« لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا

« دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا

« وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا

« وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا

« فلما أقبل الصبح تفرقنا ،

«تعاهدنا ، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر » •

أقول ان هذه الخطبة على جمالها الشعرى ، لا نكاد نتعرف منها على حقيقة مذهب الحلاج الصوفى ، فهى كلام عام يمكن أن يقـــال فى وحدة الشهود عند **ابن الفارض** ، أو فى وحـدة الوجود عند **ابن عربى** ، مثلما يقال فى حلول اللاهوت فى الناسوت عند الحلاج ، على الرغم من الفروق المذهبيـــة الكبيرة والخطيرة بين كل من هؤلاء • فالحلاج حلولى ينظر الى اللاهوت والناسوت ، أو المحبوب والمحب على أنهما شيئان متمايزان فى ذاتهما وحقيقتهما ، ولكنه يعتقد كذلك فى امكان اتحاد اللاهوت بالناسوت اذا بلغ هذا الأخير درجة قصوى من الفناء الروحى ، وفى أن هذا الاتحاد معناه تخلل شيء لشيء آخر دون أن يمتزج به • وهذا مخالف كل المخالفة للمذاهب الواحدية الأخرى ، سواء ما كان منها قائلا بوحدة الشـــهود كمذهب ابن الفارض ، أو ما كان قائلا بوحدة الوجود كمذهب ابن عربى،

وهو مناف بالتالى لأحكام الشرع وتعاليمه . وهنا كان أمام شـــاعرنا المسرحى أحد أمرين : اما أن يعنى كما قلت بدراسة مذهب الحلاج الصوفى وصياغته من جديد فى شعره الجديد ، أو أن يقدمه ـ كما كنت أفضل ، وكما يحدث فى كثير من المسرحيات التاريخية ـ على لسان الحلاج نفسه ، أعنى بأشعاره الدالة على مذهبه ، فيطعم المسرحية بلقاح شعرى جديد ، خاصة وأن بعض أشعار الحلاج شائعة ميسورة ، كما فى قوله الذى يشير به الى هذا الحلول :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنـــا بدنا
فاذا أبصرتنى أبصرته
واذا أبصرته أبصرتنـــا

وقوله :

أنت بين الشغاف والقلب تجرى
مثل جرى الدموع من أجفـانى
وتحل الضـــمير جوف فؤادى
كحلول الأرواح فى الأبدان

المهم أن فصل « الكلمة » كما رأينا ينتهى باتهـــام الحلاج ، والقاء القبض عليه ، ليبدأ فصل « الموت » بايداعه فى السجن انتظارا لمحاكمته. غير أنه اذا كان نجاح المنظر الثالث ، منظر الساحة فى بغداد ، راجعا الى أوجه الشبه الكثيرة بينه وبين المنظر الأول ، فان ما يقلل من نجاح هذا المنظر الجديد ، منظر الحلاج فى السجن ، هو أوجه الشبه بينه وبين المنظر الثانى ، منظر الحلاج فى بيته . فكما شهدنا الحلاج في بيته جالسا بين اثنين هما الشبلى وابراهيم بن فاتك ، نشهد الحلاج هنا أيضا جالسا بين مسجونين أحدهما مؤمن به والآخر كافر ، وكما كشف لنا حوار الحلاج مع الشبلى عن سبيلين من سبل الحياة ، يكشف لنـــا حوار الحلاج مع السجين الثانى عن طريقين من طرق الاصلاح . فهما يتناقشان حول موقف الانسان من الشر ، فيقول له السجين الثائر : « هل تصلحهم كلماتك ؟ » فيرد عليه الحلاج الهادىء : « هل يصلحهم غضبك ؟ » ويرد السجين :

« غضبى لا يبغى أن يصلح بل أن يستأصل » . فيسأل الحلاج : « من تبغى أن تستأصل ؟ » فيجيب السجين : «الأشرار». فيعود الحلاج ليتساءل من جديد : « وكيف نميز بين الأشرار وبين الأخيار ،من فينـــا الشرير ومن فينا الخير ؟ وكيف نقضى على الشر لكى يســـود الخير .. بالغضب أم بالكلمات أم بالسيف المبصر ؟» . «**بالسيف المبصر**» . ولكن الحلاج يقول كما قال أحد الصحابة بصدد الخلاف بين على ومعاوية بعد مقتل عثمان : « من لى بالسيف المبصر .. ! من لى بالسيف المبصر .. ! » .

والواقع أن صـــلاح عبد الصبور اســـتطاع فى هـــذا المنظـــر أن يفلت من اطار الاستاتيكية الذى كبله في المنظر الثانى من الفصل الأول ، وذلك باضـــفاء عنصر الحركة المسرحية الذى تمثـــل فى دخول الحارس وخروجه ، ثم فى المعركة التى دارت بين السجينين ، وأخيرا فى هروب السجين الثانى وبقاء الحلاج مع السجين الأول . غير أن افلات شـــاعرنا المسرحى من اطار الاستاتيكية باضفاء عنصر الحركة المسرحية ، لم يقلل كثيرا من التناول الدرامى الذى جاء على حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى ، وعلى حساب المادة الكلامية يجعلها أقرب الى المحاورة منها الى الحوار . فمشهد الحارس الذى ينهال بسوطه على الحلاج ، والحلاج هادىء مبتسم يلم ثوبه ، لا يمكن ان يكون مشهدا دراميا بأى حال ، ولا يمكن للحوار الذى دار بينهما أن يكون انسانيا بأى معنى ، هذا على الرغم من روعة الحوار المسرحى وذكائه ، كأروع وأذكى ما يكون الحوار :

الحارس : لم لا تصرخ ؟

الحلاج : هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

الحارس : اصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك

الحلاج : ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس : اصرخ .. لن اسكت حتى تصرخ

الحلاج : عفوا يا ولدى ، صوتى لا يسعفنى

الحارس : قلت اصرخ .. انت تعذبنى بهدوئك

الحلاج : فليغفر لى الله عذابك

أيخفف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبغى أن أصرخ ٠٠ فأقول ٠٠ ؟

ان الغاية القصوى لكل عمل تراجيدى ، هو أن يثير فينا انفعـــالى الخوف والشفقة ، حتى يحدث لنا ما يسميه أرسطو « بالكثرسيس » أو التطهير ، وهذا الحوار اللابشرى ، لا يمكن أن يجعلنا نتعاطف مع البطل ، ولا يمكن أن يوهمنا بأن ما يحدث له من الممكن أن يحدث لنا ٠ ان البطل هنا أقرب الى الفكرة أو المعنى ، منه الى الفرد أو الانسان ، فضلا عما فى الحوار من تناقض ذهنى ، يجعل المضروب هو الجلاد ، والجلاد هو من يعانى آلام الضرب ٠

هذا التناقض الفكرى ، هو الذى نلتقى به على مستوى التنــاقض الدموى فى المنظر الثانى والأخير ، من فصل « الموت » ٠ انه منظر المحاكمة، محاكمة الحلاج ، أمام ثلاثة من القضاة هم أبو عمر وابن سـليمان وابن سريج ٠ وما أكثر التقسيمات الثلاثية التى نشهدها فى هذه المسرحية ، بل لا يكاد يخلو منظر واحد من تقسيم ثلاثى ، ولو أن شاعرنا المسرحى تخفف قليلا من هذه الثلاثيات ، لخفف بالتالى من غلبة الطابع السيمترى على تصميم البناء المسرحى ، ولا أدرى لماذا حرص الكاتب على اسـتبعاد العنصر النسائى من المسرحية ، فنحن لا نلتقى به حتى الآن ، وفى رأيى أن توظيف المرأة لخدمة مراحل الحدث ، من شأنه تعميق انسانية البطل ، وامداد المسرحية بامكانيات أكبر للتفتح الدرامى ٠ ولكن شاعرنا المسرحى شاء ان يلتقى بلوركا على الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى ، فكما خلت مسرحية « بيت برناردا ألبا » من العنصر الرجالى ، جاءت مسرحية « مأساة الحلاج » خالية من عنصر المرأة ٠ المهم أننا نشهد فى هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع التراجيكوميدى بحق ! تراجيديا انسان يموت ، ومهزلة قضاه يجدلون من أحكام الشرع حبل المشـنقة ٠ انهم يزيفون العدل ، ويشوهون وجه الحق ، ويعبثون بعقول العامة ، ولا هم لهم الا مرضاة السلطان ٠ غير أن أحد هؤلاء القضـاة وهو ابن سريج ، يصحو فيه الضمير ، وينتفض فيه المعنى ، فيأبى أن تصبح قاعةالعدل وكرا للسماسرة ، ومغارة للسارقين ، فينسحب من المحـاكمة ، تاركا الحلاج بين اثنين ايديهما مضرجة بالدم ، من قبل ان تنطق ألسنتهما بحكم الموت ٠ وتمضى المحاكمة أليمة غاشمة حتى تصل « الحبكة » المسرحية الى ذروتها ، حينما تتراءى أمام الحلاج قوة الاستشهاد فى التخلص من هذه الآلام ، وفى الانتصار الحقيقى لقوى الخير ٠ ويبلغ الشاعر المسرحى قمـة نجاحه فى بلورة هذا الصراع وتجسيمه ، وفى ابراز العناصر التراجيدية

الخاصة بالرحلة المطهرية للروح ، وهى الرحلة التى خرج منهـا الحلاج بعدما تعرض له من الآلام ، طاهر القلب ، نقى السريرة ، معدا لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظره ٠٠ حياة القديسين والشهداء ٠ وعلى امتداد الخط المسرحى لهذا المنظر ، نجد شاعرنا المسرحى وهو يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ، الى وهج المضمون وحرارة الشعر ، الى دفء الكلمة ومأساوية القصة ٠ فمأساة الحلاج هى مأساة انسان عاين الفقر يعربد فى الطرقات ، ويهدم روح الانسان ، فسأل النفس ماذا يصنع ؟ ولكنه ليس بنبى حتى يصلح ٠٠ يصلح الحاكم الظالم « لكن هل تفتح كلمة قلبا مقفولا برتاج ذهبى ؟ » ، ولا بزعيم حتى يثور ٠٠ يثور بتأليب العامة ، ولكن « ما أتعس ان نلقى بعض الشر ، ببعض الشر ، ونداوى اثما بجريمة » ٠ اذن فليرتد الى ذاته الأصيلة يلتمس عندها سبيل الخلاص: فهو ليس بواعظ حتى يدعو الظالم أن يكف عن ظلمه ، وليس بثائر حتى يدعو الى ملاقاة الشر بالشر ٠٠ انه متصوف لا يملك سوى كلماته ، ولايملك معها الا أن يرى ويعين الآخرين على أن يروا ٠ اسمعه يقول فى أبيات من الشعر العالى الرفيع :

« لا أملك الا أن أتحدث
« ولتنقل كلماتى الريح السواحة
« ولأثبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية
« فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
« يستعذب هذى الكلمات
« فيخوض بها فى الطرقات
« يرعاها أن ولى الأمر
« ويوفق بين القدرة والفكرة
« ويزاوج بين الحكمة والفعل ٠٠ »

انها وصية الحلاج المعلم ، يلقيها من فوق صليب الموت بعد أن جاء رسول الحاكم يبرئه من تهمة تأليب العامة ، ويدينه بالزندقة حتى لا يبدو بطلا بين أفراد الشعب ولكن كافرا بين جموع المسلمين ، واستكمالا للدائرة يطلب رسول الحاكم من بعض الشهود الواقفين بالباب ٠٠ التحكيم ٠ ويكون التحكيم حكما بادانته ، واباحة دمه ، والالقاء بأشلائه فوق صفحة النهر ، أشلاء الحلاج الصوفى العظيم الذى لم يجد بدا من التضحية بحياته لـكى

تبقى كلماته ، فضحى بالحياة وبقى شهيدا للكلمة ٠٠ الكلمة التى كانت فى البدء ، والتى ينبغى أن تكون فى الختام ٠

وهكذا يسدل الستار على « مأساة الحلاج » أعمق وأرشق مسرحية شعرية تضاف الى مسرحنا الشـعرى الحديث ٠٠ انه اذا كانت محاورة الدفاع قد جعلت من سقراط الشهيد الأول للعقل ، كما قد جعلت الأناجيل من المسيح الشهيد الأول للايمان ، ففى رأيى أن هذه المسرحية بوسعها أن تجعل من الحلاج فى واقعنا العربى ، أول شهيد للكلمة ! ٠



شعر المسرح والشعر فوق المسرح

* الحق أن مسرحية « مأســــاة جميلة » هى اللمسة الذهبية التى توجت انتصـارات الشــعر الجديد ، والتى لم تجعل من هــــذا الشعر شيئا يعبر عن انفعـــالات فردية ·· محمومة أو فاترة ، بل جعلته شـــــعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التى فتحت أمامه آفاقا واسعة ·· واسعة الى أقصى حد ·



الظاهرة الجديدة فى حياتنا الأدبية هى دخول الشعر الى المسرح ، أعنى استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى • وهذا ما رأيناه فى عدة تجارب طليعية استلهـــا عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيتيه الرائدتين : « مأساة جميلة » و « الفتى مهران » ، واستمر بها نجيب سرور فى مسرحيته الشعرية « ياسين وبهية » ، وتمادى فيهـــا صلاح عبد الصبور بمسرحيته الواعدة « مأساة الحلاج » فضلا عن محاولات أخرى ظهرت مثل مسرحية « محاكمة فى نيسابور » للشـاعر عبد الوهاب البياتى ، وأخرى فى طريقها الى الظهور مثـل أوبرا «سولارا» ، الشعرية للشاعر محمد الفيتورى ، وهكذا أحس جمهور المسرح ـ قراء ومشاهدين ـ أن أفقا جديدا للشعر العربى قد فتح، وأن مرحلة جديدة فى تطورنا المسرحى يمكن أن يؤرخ لها بالمسرحية الشعرية • تلك التى تستطيع الوقوف فوق خشبة المسرح ، بعد أن كانت لا تقوى الا على المثول بين ضفتى كتاب •

والواقع أن هذه الظاهرة لم تتفش فى حياتنا المسرحية وحدها ، ولكننا نشاهدها أيضـا فى المسرح العالمى كله • فالمسرح العالمى المعاصر يمر الآن بهذه التجربة •• تجربة المسرح الشعرى ، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء أودن وايشروود وكلوديل وأبولينير وكوكتو ولوى ماكنيس وكريستوفر فراى فضلا عن الشاعر العظيم ت • س • اليوت •

والحقيقة ان « التجربة الشعرية » فى المسرح المعاصر ، تجربة ذات وجهين : الوجه الأول يتعلق بالدراما والوجه الآخر يتعلق بالشعر • ففيما يتعلق بالدراما نجد ان تجربة المسرح الشعرى ليست جديدة كل الجدة بقدر ما هى حنين الى الشكل الاغريقى القديم ، أو « تعصير » للدرامـا الاغريقية وبعثها فى ثوب عصرى جديد ، فالدراما عند اليونان كانت دراما شعرية مصداقا لقول المعلم الاول ـ أرسطو ـ « ان الشعر أعلى طبقة وأقرب

الى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر ان يعبر عن الاشياء ذات الطبيعة العالمية ، فى حين أن التاريخ يعبر عن الأشياء الخاصة المحدودة» ٠

وذلك يعنى أن التراجيديا وان كانت تعالج مشكلات أفراد من نوع خاص ، الا أن الانفعالات التى تثيرها فى النفس هى انفعالات عامة ، وخاصة بالجنس البشرى كله منذ سوفوكليس حتى اليوم ٠٠ وبعد اليوم ٠ وهذا ماتنبه له الكاتب الألمانى الكبير أوتولودفيج فى محاولته تشكيل الدراما من جديد ، ومؤدى نظريته القيمة هو أن المأساة الحديثة يجب أن تكون : « طرازا من الشعر ينبثق لا من اللحظة العابرة بل من كيان الحياة الواقعية كله » ٠ وفيما يتعلق بالشعر نجد أن الشعر الخالص وأقصد بالشعر الخالص شكل القصيدة الشعرية ، نجد أنه قد بلغ قمته فى الأدب الغربى على يد اليوت فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، كما بلغ قمته فى الأدب العربى على يد العقاد فى قصيدته المشهورة أيضا « ترجمة شيطان » ٠ ومهما بلغت القصيدة الشعرية من تقدم فى مجال التعبير ، فلن تصل الى أكثر من التعبير عن مشاعر عامة مطلقة ، تثيرفينا أحاسيس غامضة مبهمة ، وتترك لكل منا الحق فى أن يفسرها كما يشاء ٠ لهذا كان لابد للشعر الخالص أن يتطور من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية ، أعنى أن يتحرك فى اتجاه محدد بعينه ، وذلك بأن يصب فى قالب الدراما ، التى تتعمق فى نفس الفرد الواحد من البشر لتصف من خلالها النفس الانسانية جمعاء ، فأوديب شخص معين وهيبوليت كذلك ، الا أن الانفعالات التى تثار لا تخص أوديب وحده أو هيبوليت فى شخصه ، وانما تخص الجنس البشرى كله ، وذلك ما يعبر عنه « بالروح العالمى الشامل » ، وقد أشار اليه المعلم الاول فى كتابه « فن الشعر » حينما قال : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو النثر ، ومؤلفات هيرودت يمكن أن تنظم شعرا ، ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لاينقص شيئا من قيمتها أو يزيد أنها نظمت أو لم تنظم ٠ أما الفرق الحقيقى فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ما قد يحدث » ٠ والخلاصة أن بعد الشعر الحديث عن صورة الدراما واستغراقه فى الغنائية دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته ، وتقارب صوره ، وتكرار رموزه ، هذا كله وكثير غيره هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى أعماق نفس الانسان ٠

ولكن ٠٠ هل معنى هذا أن المسرحية الشعرية لم تظهر فى تاريخنا الأدبى قبل هذه المسرحية التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى ؟

الصحيح أن المسرحية الشعرية بدأت مع الشاعر **أحمد شوقى** فى طوالع هذا القرن ، بل قامت لها على حد تصنيف محمود أمين العالم عـدة مدارس مختلفة كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شـوقى ويواصلها عزيز أباظة ، وكتلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه ، وكتلك المدرسة الرمزية التى يمثلها بشر فارس وسعيد عقل ٠ على أن المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا ينفرط مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة ٠ لذلك الحت الحاجة الى وجود مسرح شعرى يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى ٠٠ فهو من ناحية يواكب الاتجاه العالمى المعاصر ، من حيث استدعاء المسرح للشعر أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، ومن ناحية أخرى يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية أى بصبه فى قالب الدراما التى يتجاوز الشاعر فيها التعبير عن ذاته ، الى خلق ذوات أخرى ومن ناحية أخيرة يكون بمثابة « البعد الرابع » فى مسرحنا المصرى ، أعنى أن يكون اتجاها رابعا يوازى الاتجاه الكلاسيكى الذى بداه وأنهاه توفيق الحكيم ، والاتجاه الواقعى الذى اسـتهله نعمان عاشور ومضى فيه لطفى الخولى واستنفد غايته عند سعد الدين وهبه ، ثم الاتجاه التعبيرى الذى افتتحه رشاد رشدى واقتفى أثره ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم ٠ أقول ان الحاجة ألحت الى وجود المسرح الشعرى الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة من حياتهـا ، والذى يعد عبد الرحمن الشرقاوى المسئول التاريخى عنه ، على أننا اذا انتقلنا من المحيط الخارجى الى قلب التطور الفنى فى حياة هذا الشاعر ، لاستطعنا أن نشـهد فيه مرحلتين متميزتين ٠٠ الأولى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فوق المسرح » والاخرى هى ما يمكن تسميته « بالشعر فى المسرح » ، الأولى تمثلها مسرحية «مأساة جميلة » ، وتمثل الثانية مسرحية « الفتى مهران » ٠ وعند كل منهـا نقف وقفتين تختلفان طولا وعمقا ، دون أن نتوقف عند السؤال التقليدى: هل المسرح الشعرى شعر أولا ، ومسرح ثانيا أم هو مسرح أولا وشعر بعد ذلك ؟ ذلك لأن المسرح هو الهدف الأول ، وليس الشعر منظوما أو مطلقا أو حرا الا وسيلة من وسائل التعبير ٠

الحق أن مسرحية « مأساة جميلة » هى «اللمسة الذهبية» التى توجت

انتصارات الشعر الجديد ، فقد كانت مجرد قصائد وأغنيات لا تصدر في معظمها عن وعي كامل بمعنى التجديد ، ولا ينتظمها اطار فني يحـدد جهاتها الأصلية أو يضعها تحت عنوان بالذات ، حتى كانت هـــذه المسرحية التي لم تجعل من الشعر شيئا يعبر عن انفعالات فردية محمومة أو فاترة ، بل شعرا له صياغته الفنية المكتملة ، التي فتحت أمامه آفاقا واسعة ٠٠ واسعة الى أقصى حد ٠

وصحيح ان هذه المسرحية كانت أقرب الى الشعر المسرحي منها الى المسرح الشعري ، لأن الكاتب كان عليه أن يدرك أولا بحسب تفرقه **كوكتو** المشـــهورة : « أن شــــعر المسرح يجب ألا يقرض رقيقا كبيوت العناكب ، ولكن خشنا كقلاع المراكب تراه الأعين من بعيد » ٠ لأنه بهذه الطريقة وحدها كان يمكن أن يجد الأرض التي تنمو فيها بذور شعره ، وينمو فيها هو الآخر ٠ وصحيح أن هناك مسافة درامية واسعة بينها وبين كتاب المسرح الشعري من أمثال ييتس واليوت وكوكتو ولوركا وأوبي وغيرهمممن اشتركوا في معاداة مسرحية القرن التاســع عشر الطبيعية المذهب ، وقاموا بحملتهم التجديدية الواسعة لعودة المسرحيات الشعرية الى المسرح ، والبحث عن كفء عصري لكل من سوفوكليس وشيكسبير ، صحيح هذا وذاك ٠٠ ولكن الصحيح أيضا أن مسرحية « مأساة جميلة » كانت حدثا فنيا جريئا ، وخطوة فسـيحة نحو الشــعر الدرامي والأداء التراجيدي ، ثم هي بعد هذا كله تطوير للشعر العربي الكلاسيكي الذي تصلح بحوره للشعر الغنائي ولا تصـلح للحوار التمثيلي ، كمـا لاحظ المازني بحق في تعليقه على ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير ، وما عبر عنه بقـوله : « وبحور الشـعر العربي أصلح ما تكون للشعر الغنائي أو ما يطلقون عليه في الغرب لفظة (ليريك) وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسـيقية عليه ٠ والحوار التمثيلي أحوج ما يكون الى بحر لين لا يظهر عليه التوقيع الموسيقي كما يظهر في سواه ، أضف الى ذلك أن البيت من الشعر في القصيدة العربية « وحدة » تامة في ذاتها ، قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظي وتعلق الكلام بعضه ببعض على معـــاني النحو ، وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيـــات ــ اذا ربطه شيء ــ الا المعنى ، وواضـح من موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن « الأبيض » كما يسمونه ، وتستدعي ألا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو الى الآن » ٠

ومن هنا كان فشل المسرح الشعرى عند كثيرين من شعرائنا الكبار .. عند أحمد شوقى الذى لم يوفق فى خلق لغة المسرح الشعرى ، وعند عزيز أباظة الذى بحث عنها طويلا ولم يجدها .. وظلاهما الاثنان رهينى مجموعة من القصائد الغنائية الجميلة يلقيها الممثلون على المسرح ، دون أن تشكل نسيجا أساسيا فى بناء المسرح الشعرى . ومن هنا أيضا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته الجميلة لأن الاختلاف بينه وبين سلفيه ليس مجرد اختلاف كبير وكفى ، وانما هو اختلاف نوعى، أو هو الاختلاف بين المسرحية التى لا تحيا الا بين ضفتى كتاب ، والمسرحية التى يمكنها أن تقف فوق خشبة المسرح .

ان عبد الرحمن الشرقاوى بطاقته العاطفية الدافقة ، واحساسه الفنى الغزير ، فضلا عن وضوح الرؤية لديه فيما يتعلق بخلق لغة المسرح الشعرى ، فى أدب خلا تماما من كل سابقة ناضجة لهذا الفن المجيد ، استطاع أن يثور على وحدة القافية متحررا من قيدها الغليظ ، وأن يحطم روتينية التقطيع البيتى العمودى فى تدفق لا يكاد السامع يحس مقاطعة ، وان يستخدم التفعيلة باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة السطر أو البيت ، الذى يشتمل دائما على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى . وليس أدل على ذلك من هذا المشهد بين جميلة وعزام وجاسر فى الفصل الخامس قرب نهاية المسرحية :

جميلة : أترانى طفلة ما زلت .. جاسر فى غد .. عندما يرتفع الزيتون فى خضرته .

عندما ترتفع الراية فى أرض الجزائر .

عندما تنتصر الثورة .. فابكونى وقولوا : لم تمت .

عزام : سنقول : انتصرت !

جاسر : قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير .

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير .

لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة .

لا .. وآلام البطولة .

لن تموتى يا جميلة .. لن تموتى يا جميلة .

وهكذا استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يضع يده على هذه اللغة السهلة البسيطة ، التى تعبر عن الأشخاص تعبيرا رائعا ، وتصور

المواقف تصويرا أروع ، وتخرج بالشاعر من ذاتية التعبير الى موضوعية خلق ذوات أخرى ، لها شخصياتها المتفردة وكياناتها المتميزة ، التي تتشابك حيواتها ، وتتعامد مصائرها من أجل ما هو أعمق وأبعد مدى • كل هذا دون أن نحس أن الحوار الذى نسمعه انما هو حوار يدور فى نظام دقيق من موسيقى الشعر •

على أن الشرقاوى لم يلجأ الى تبسيط العبارة الشعرية الا فى المواقف العملية التى يخدم بها تطور الحدث ، لأنه فى المواقف الانسانية العميقة أو الحاسمة ، كان يلجأ الى مستوى عال من الشعر يتجانس مع سمو الاحساس وعمقه ، أو وهج الشعور وغليانه ، كما فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، حيث نرى جميلة بعد أن ماتت زميلتها أمينة ، تعانى آلام الحزن وجلال الأسى فتقول :

ما بال ألوان المساء • هناك تصبغها الدماء •
والريح مثقلة بمأساة الحياة ، وكل شىء مختنق •
أسفاه ، قد سقطت وفى نظراتها وهج سيشرق •
وبيير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع •
ودماؤها تنسال فى خيط رفيع وبمثل لمح البرق مالت •
وتجرعت أنبوبة السم الصغيرة ثم قالت :
لا تتركوا أحدا يساق لسجن بربار وسه ولديه سر ما من الأسرار
فهناك حكم العار ! والتعذيب والموت البطىء بغير رحمة •
والانتحار أعز للانسان من أن يسجنوه •
ماتت وفوق شفافها اختلج الهتاف : تحيا الجزائر •

وبذلك استطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يصور الخارج ، وأن يعبر عن الداخل بحرية وانطلاق ، وبخاصة فى تلك اللحظات الشعورية التى كانت ترتفع فيها درجة حرارة الوجدان فيتجاوب معها المتفرج ، دون أن يقف الشعر حائلا لفظيا بينه وبين الممثل • فالشرط الأساسى فى لغة المسرح الشعرى ، ألا يحس المشاهد أن حاجزا يفصله عن المضمون هو حاجز اللغة ، ولذلك كانت النغمية الملائمة ضرورية كل الضرورة ، لجعل لغة المسرحية الشعرية على درجة كبيرة من الشفافية ، تمكنها من تنويع الجو واحداث الأثر الفنى المطلوب •

والمسرحية من حيث المضمون ، دراما ثائرة كتبها شاعر تقدمى ملتزم استمد مادتها من كفاح البطلة الجزائرية جميلة ، وقصة اشتراكها الفعلى فى النضال المسلح ، وتعذيب الفرنسيين لها لارغامها على أن تبوح بأسرار الآخرين ، ثم قصة محاكمتها غير العادلة ، ووقوفها فى وجه جلاديها ببطولة وعدالة وشرف • وهكذا جاءت المسرحية قطعة من الأدب « التوجيهى » الهادف ، الذى يتجاوب مع واقع الأحداث ، ويقيم الدليل على فعاليـة الكلمة ، ومسئولية الفنان •

غير أن عبد الرحمن الشرقاوى بقدر ما كان موفقا فى لغته الشعرية من حيث نغمية الشعر وتلوينه ، بما يتناسب مع المواقف والأشـخاص والأحداث ، بقدر ما خانه هذا التوفيق فى عرضه للحدث الدرامى ، عرضا يتفق ومواضعات المسرح بوجه عام ، فبدلا من الفكرة المحورية التى تدور عليها أحـداث المسرحيـة ، وجدنا عدة أفكار تتشابك مرة وتتباعد مرة أخرى ، لأن خطة عامة لاتنظمها ، ولأنها لاتتطور تجاه هدف بالذات ؛ وبدلا من استلهام ثورة الجزائر ككل ، ثم تجسيدها فى شريحة جزئية مكثفة ، ينبع من داخلها الحدث ، ويمضى فى تطوره الدرامى المرسوم ، وجدنا وصفا تفصيليا لحدث بعينه هو « مجزرة القصبة » ، فضلا عن الكثير من الوقائع التاريخية التى حدثت فى أثناء ثورة الجزائر • وبدلا من رسـم الشخصيات جميعا بناء على صراع درامى واضح ، وجدنا التركيز كله ينصب على شخصية جميلة ومن ورائها جاسر ، وكأن الشخصيات الأخرى لا هم لها الا اتاحة الفرصة لقصة الحب بين الطرفين •

عموما استطاع عبد الرحمن الشرقاوى فى مضمون هذه المسرحية أن يحقق فكرته الخاصة عن البطولة والبطل ، فليس الفرد عنده هـو البطل ، وانما البطل هو الظروف الاجتماعية نفسها ، أو هو انسان تصنعه هذه الظروف ؛ ليس كل انسان بطبيعة الحال ، وانما الانسان الشريف الذى لا يلوثه الزيف ولا يعلوه الصدأ ، فالبطل عنده ليس هو البطل المثالى الذى تخيله **هيجل** فى شخص نابليون ، ووصفه بأنه « روح العالم فوق صهوة جواد » • ولا هو البطل الرومانسى الذى تخيله **كارليل** فى صورة القديس أو النبى أو الملك ، ولا هو البطل البيولوجى الذى رآه **لمبروزو** على أنه نسيج وحده ونوع قائم بذاته ، وانما هو فرد عادى من أفراد الناس، قد يكون جميلة الطالبة البسيطة، أو جاسر العامل الجزائرى العادى فكلاهما وضعته الظروف الاجتماعية فى موقف من مواقف الكفـاح ،

فاستطاعا بعزيمتهما القوية ومعدنهما الأصيل ، أن يثبتا للعالم كله أن الظروف تستطيع أن تخلق من الانسان العادى بطلا غير عادى .

أقول ان الثقوب التى رأيناها فى مسرحية جميلة ، هى التى أحدثت رقعة واسعة بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، فلم تتفجر اللغة من من قلب الحدث ، ولا نبع الشعر من النسيج الدرامى ، وانما ظل الشعر والمسرح — فى مواضع كثيرة — وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما أطلقنا عليه عبارة « الشعر فوق المسرح » .

والذى لا شك فيه أن عبد الرحمن الشرقاوى أحس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا أن يتحاشاه فى جهده الثانى « الفتى مهران » ، وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكتابها خطوات فسيحة الى الأمام ، محققة كيفا أكثر نضجا ، واسهاما أشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى أطلقنا عليها عبارة « الشعر فى المسرح » .

ولكى نفهم هذه التفرقة أكثر وأكثر نعود الى نظرية كوكتو عن المسرح الشعرى ، والصحيح أن نظرية كوكتو عن الدراما تتقدم بمجموعة غير قليلة من الحلول ، لمشكلات استعصى حلها على مؤلفى التراجيديا الكلاسيكية ، وعلى ناظمى الدراما الشعرية ، فهو أولا يجلو لنا — كما سبق أن لاحظنا — طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن أن ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو ما أوضحه فى عبارة أخرى قال فيها : « فأنا اذن أحاول استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيلا سميكة ، دانتيلا مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة بأكملها تسير فى عرض البحر » . وعند كوكتو أنه اذا كان شعراء من أمثال سوفوكليس أو دانتى أو شكسبير قد أصبحوا مألوفين فى عصرنا هذا ، مألوفين الى الحد الذى يجعل جمهور المسرح الشعرى يقول وهو يستمع الى الممثل الواقف فوق خشبة المسرح « آه يمكننى أن أتكلم الشعر أنا أيضا » ، على حد تعبير اليوت ، فما ذلك الا لأنهم بوعى أو بغير وعى ، قد أدركوا هذه التفرقة بين شعر المسرح والشعر فى المسرح .

والسؤال الآن هو هذا .. اذا كان عبد الرحمن الشرقاوى فى مأساته جميلة قد حقق « الشعر فوق المسرح » . واذا كان فى فتاه مهران قد حقق « الشعر فى المسرح » ، فلم .. أو متى يحقق « شعر المسرح » ؟

الواقع ان عبد الرحمن الشرقاوى استطاع فى مسرحية الثانية ان يصل بالشعر الى درجة كبرى من الشفافية فى نقل الفكرة ، والتركيز فى صوغ العبارة ، دونما انعزال عن «الثيمة» الأساسية التى أدار عليها صراعه الدرامى . ولكن البناء المعمارى الذى ابتناه ، لم يخل من عدة طوابق ، كان يخرج فى بعضها عن اطار التعبير الدرامى الى اطار التعبير الغنائى الخالص كما فى قصيدة مهران التى يخاطب فيها سلمى ، راويا عن قصة حياته فى القرية ، وكما فى قصيدة سلمى التى كشفت بها لمهران عن مكنون عشقها له . ولا خلا البناء من طوابق أخرى ليست أكثر من قصائد بذاتها ، ألقاها الشاعر على لسان هاشم فى حلم سلمى ، أو صابر فى روايته لموت أبيه . وطوابق أخيرة اتخذت شكل الحوار المسرحى ، ولكنها فى الحقيقة قصيدة شعرية طويلة لايقطعها الا تعليق أحد الأشخاص ، أو مقاطعة أحد الواقفين كما فى خطاب مهران الذى بعث به الى السلطان على لسان الفتى هاشم ، « قل له يا أيها السلطان » .. وخطابه الآخر الذى ألقاه على الأمير « انى لأعرف كل شىء يا أميرى ، كل شىء » .

على أن هذا لا يعنى انعدام الطابع الدرامى فى هـذه المسرحية ، فلقد تحاشى الفتى مهران الكثير من عيوب المجاهدة جميلة ، واستطاع الشاعر أن يجعلنا نعانى مأساة بطله معاناة وجدانية عميقة فى صراع قوى ، وحدث متطور ، وفكرة محورية تدور عليها أحداث المسرحية ، هذا فضلا عن الحوار الشعرى المسرحى البالغ السهولة دون حذلقـة ، البالغ الأصالة دون زيف ، البالغ العمق والتركيز دون تفاهة أو ابتذال . والذى يحسب للفتى مهران أن الشاعر وفق هنا فيما لم يوفق فيه هناك ، أعنى فى قدرته على التنقل بين مستويين من لغة الشعر المسرحى .. مستوى شعرى أقرب الى لغة النثر استخدمه الشاعر فى التعبير عن فتات الحياة اليومية ، وتوصيل الأفكار العابرة ، كما فى هذا الحوار فى طوالع المسرحية :

هاشم : سلمى .. جهزى .. شايا لمهران .

مهران : خلى عنك الشاى يا هاشم .

(لسلمى بخفة) جئينى بكوب من نبيذ الأمراء .

واعذرينى أنا لم أكتب ما كنت وعدتك ، كلمات الأغنية .

سلمى : (بخفة) ان كتبت الأغنية لقرأت الكف لك .

ولشاروت الحصى والرمل فى مستقبلك دونما أجر ! متى تكتبها ؟

مهران : قضيت طول الليل أسعل ، انه داء قديم .

أسامة : هو بصمة السجن الرهيب على ضلوع الثائرين .

عوض : هو ما يخلفه الصراع لنا .. لنا نحن الضحايا الحالمين .

مهران : فى غد نرتاح يا سلمى ..

غدا يخلد القلب الى الراحة .. هيا .. النبيذ .

ومستوى آخر ارتفع فيه الكاتب الى لغة الشعر العالى الرفيع ، وذلك فى المواقف الكثيفة التى تشابكت فيها الأقدار ، وتزاحمت الخواطر وهاج الشعور ، وليس أدل على ذلك من موقف التحدى بين أمير البلاد والفتى مهران .. الأمير يحاول جاهدا أن يحتفظ بهيبته ووقاره أمـــام الفلاحين ، وفتى الفتيان يظهر للجميع أن للحق قوة وأن للشعب حقوقا ، انه يذكرنا بالتحدى المشهور بين البطل الوجودى « أورست » ، وكبير الآلهة « جوبيتر » فى مسرحية « الذباب » لجان بول سارتر :

مهران : أو لا ترى أنى ملك الزمان .

ورغبتى ليست تعد .

كل الرمال رعيتى .. كل الرمال .

الأمير : فلتلق سيفك أم أنت تشهره على السلطان .

مهران : انى لأشهره على العدوان .

الأمير : انى أميرك هل نسيت ؟ أنا سيدك .

مهران : لا أنت لست بسيدى .

وأنا كذلك لست تابعك الوفى .

أنا لســت مجـــدك ، يا أمير ولســت عارك ، لكننى فى الحق كنت وما أزال هنا طريدك .

ويتجلى الكسب الدرامى الذى أحرزه الكاتب فى هذه المسرحية ، فى أننا ندرك فورا وفى قلب التصميم المسرحى ، أن التطور الداخلى هو أهم العناصر ، وأما العنصر التراجيدى الخارجى ، أى الحركة أو الحدث فنتيجـة لازمة تنبعث من التطور الداخلى ، وتعمل جاهدة على أن تبرزه فى ثوب الواقع الشعرى . والذى وفق عبد الرحمن الشرقاوى فى الوصول اليه ، هو القاعدة النقدية التى وقف فوقها اليوت ، شارحا نظريته فى الدراما ، تلك التى تتصل بجماهير المسرح الشعرى . ومؤدى هذه النظرية،

ان المسرحية الناضجة انما تكون ذات عدة « مناسيب من الأهمية ، فهناك العقدة لأبسط المشاهدين ، والشخصية لمن هم أكثر فكرا ، والتعبيرات والكلمات لمن هم أميل الى الناحية الأدبية ، والايقاع لمن هم أشـــد من ســـواهم حســا موسيقيا ، أما الجمـاهير المغرقة فى الاحساس والفهم فنصيبها من المسرحية معنى ينكشف لها خطوة اثر خطوة » .

وفى الفتى مهران حقق عبد الرحمن الشرقاوى الكثير من هذه المناسيب فالى جوار العقدة التى توضع ثم تنفرج الى أن تحــدث فى النهاية لحظة التنوير ، هناك شخصية فتى الفتيان مهران الجسور ، وفتاة الحى سلمى الغجرية ، وبجير قاضى ديوان الأمير ، وطه عمـــدة القرية . والى جوار الصور الشعرية الموحية ، والتعبيرات الجامعة بين العذوبة والصفاء ،هناك الشعر المنغوم الموسق ، الذى يجرنا على طول المسرحية الى لحظة الايقاع التراجيدى الحزين ..لحظة سقوط البطل وانتهاء المأساة .. وبعد هذا كله هناك المعنى الذى يتكشف للجماهير فى سياق المسرحية .. يتكشف لها خطوة فى اثر خطوة ، محدثا لها « متعة الهزة فى الشعور » كتلك التى نراها فى كبريات المآسى الشعرية « أوديب » و « هاملت » و « جريمة القتل فى الكاتدرائية » .

ومرة أخرى يعود الشاعر فى « الفتى مهران » ليؤكد رؤاه الخاصة فى البطولة والبطل ، وكيف يكون البطل صنيعة الظروف ، وفى الوقت ذاته ضحية الظروف .. وهو ليس الاها هبط من السماء ، ولا ماردا انبثـق من الأرض ، ولكنه انسان عادى كبقية الناس ، وضع فى ظروف أليمة وضاغطة فاستطاع بعزيمته القوية وداخله الأصيل ، أن يغير هذه الظروف وأن يتجه بالأوضاع من حوله الى ماهو أشرف وأنبل وأليق بالانسان .وصحيح أن البطل يسقط .. وصحيح أنه ينهار .. ولكن ســـــقوطه وانهياره لا ينتجان عن قدر تحداه ، ولا عن قوى خفية ناصبته العداء ، ولا عن لؤم فيه أو خسة ، ولكن عن خطأ ارتكبه فتردى فى هوة الشقاء بعد أن كان يقف فوق ذرى المجد . «فالهامارتيا» أو السقطة العظمى، انما تنتج عند شاعرنا الرائد عن تغير فى الظروف وسوء تقدير البطل لهذه الظروف ، وذلك أيضا لأنه انسان .

والخطأ الذى ارتكبه الفتى مهران ، هو أنه بعد أن اختار طريق النضال الثورى ، وآمن بحتمية الكفاح المشـــترك ، وزمالة الطريق لم يلتزم بما آمن به واختاره ، وانما خيل اليه ، فى منتصف النضال ، أنه لو قام ببعض التنازلات لاستطاع أن يخدم القضية التى يعمل من أجلها ..

قضية الشعب في صراعه ضد قوى البطش والطغيان ٠٠ ضد الرجعية والخيانه ٠٠ ضد كل ما هو قميء وزرى ٠ ولكن هذه التنازلات هى التى تحطمه فى النهاية ، وتقضى عليه ، وعلى العقيدة التى آمن بها ، والظروف التى مثلها ، والواقع الذى آذره ووقف الى جواره ٠ ويموت الفتى مهران وعلى محياه الوسيم قسمات أليمة ، ومن شفتيه تخرج كلمات ذبيحة ٠٠ كلمات الانتهاء :

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد ٠

لم يزل عندى أشياء تقال ٠

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى ، وما حققت حلما واحدا ٠

لم يزل فى القلب منى ألف حلم

لم يزل فى الرأس منى ألف شىء

وأنا أمضى بأحلام حياتى ٠

أنا ذا ٠٠ أفقد الصحراء والليل وأحلامى وحبى ٠

أنا ذا ٠٠ أفقد الصحراء والليل وأشيائى جميعا ٠

ولكن الشاعر المنتصر لقضيةالانسان ، المؤمن بعدالة المصير ، يرى فى الشعب وقودا ثوريا لمعركة الطريق ٠٠ لغرس البطولة وانبات الأبطال ٠٠ فالشعب قادر على أن يهب الظروف ٠٠ والظروف التى خلقت مهران لابد وان تخلق غير مهران ، لأنه طالما كان فى الأرض شر ، وطالما كان فى الدنيا قهر ، فلابد أن ينشأ ألف مهران ، ولابد أن تنبت مليون جميلة ٠

انه بالشعر الثورى العظيم الذى نظمه هذا الشاعر ، وبالاحساس الواعى العميق بلغة المسرح الشعرى ، وبالمعانى الانسانية الشريفةوالعادلة التى نثرها فى أرجاء هذا المسرح ، استطاع عبد الرحمن الشرقاوى بحق أن يفتح أفقا جديدا للشعر الجديد ، وأن يضيف بعدا رابعا الى المسرح المصرى ، وأن يكون بأصالة هو الرائد الحقيقى للمسرح الشعرى فى أدبنا العربى المعاصر ٠



البحث عن مسرح مصري

* الفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدى ولا بطل أوروبا السيكولوجي ، ولابطل أمريكا البراجماتى ، وانمـــا هو بطل فولكلورى نابع من باطن الشعب واعمـــاقه ، ليعبر عن أدق خلجاته في ســخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ٠



ما من مصرى يذكر عـام ١٩٦٤ الا ولهذا العـام فى نفسه صدى مختلج ، فهو العام الذى بلغت فيه الموجة الثـورية أقصى مدها الثورى ، مبلورة فى نهاية المطاف أهداف النضال العربى ، محرزة فى الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة ، مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية ، تنتمى الى ذاتنا الأصيلة انتماء حقيقيا ، دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال • ففى هذا العام تم اعلان الدستور المؤقت، وفيه تم تكوين مجلس الأمة ، وفيه تم الغـاء الأحكام العرفية ، وفيه تم الافراج عن جميع المعتقلين السـياسيين ، وفيه أتيـحت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتى ، باعتبـاره من أهم ضـمانات الحرية ؛ انه باختصار عام النضج الديمقراطى على الصعيدين السياسى والاجتماعى •

غير أن قوى التفجير الثورى لأنها قوى ديناميكية متكاملة ، استطاعت أن تستغرق كافة عناصر المجال بما فى ذلك مناشط الفكر والروح ، حتى يلتئم الجهد الروحى أو الفكرى مع الجهد السياسى أو الاجتماعى فى وحدة حية أو حياة واحدة • ومن هنا كان عام ١٩٦٤ بدوره هو عـام النضج الفنى ، وبخاصة على الصعيد المسرحى ، لأن المسرح قبل أى فن تعبيرى آخر هو الفن الذى لا يتحقق الا بالعمل ، ولأنه أكثر من أى شـكل فنى آخر الشكل الذى لا يتم بالتلقى بل باللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة •

لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تظهر مسرحية «الفرافير» فى هذا العام بالذات ، وأن يجىء ظهورها تعبيرا صارخا عن هذا الواقع الثورى بكل تجسداته المادية والمعنوية • فالفرافير مهـما اختلفت فيها الآراء وتباينت بصددها الأحكام الا انهـا بحق تجربة ثورية أو ثورة تجريبية ، وهى ثورة لاتقف عند المضمون المسرحى فحسب ، ولاعند الشكل

المسرحى فقط ، بل تمتد لتشـــمل المسرح نفسه من حيث هو فكرة فنية أو فلسفة فن ٠

والواقع أن التناول النقدى لمسرحية «الفرافير» يظل ناقصا أو مبتورا اذا نحن قصرناه على العمل الفنى وحده ، دون ما اعتبار للفكرة الفنية الكامنة وراء هذا العمل ؛ فقبل أن يدفع **يوسف ادريس** بمسرحيته الى المسرح نشر بحثا فى ثلاث مقالات بعنوان « نحو مسرح مصرى » أعلن فيها أن مسرحنا المصرى ليس مصريا على الحقيقة ، وانمـا هو حفيد غـير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثـامن عشر والتاسع عشر ، فهـو شىء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب ، أو هو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون غربيون ، أكثر منها مسرحيات مصرية كتبها مؤلفون مصريون ٠

« والحديث هنا ليس فقط عن المسرح الأوروبى الصريح ، ولكنه أيضا عن المسرح المصرى الناتج عن التأثر بالمسرح الأوروبى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم بل كل رواياتنا التى ألفت للمسرح الى الآن ، وبما فيها المدرسة المصرية الحديثة » ٠

وعلى ذلك فهو يطالب فى هذه المقالات بضرورة التنقيب عن مسرحنا الحقيقى الخاص بنا ، الذى ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحى ، ليشق لنفسه مجرى آخر غير الذى يجرى فيه المسرح الغربى « تلك هى النقطة الأساسية التى دفعتنى للكتابة عن المسرح ، باعتبار اننا لم نجد بعد شـخصيتنا المستقلة فى المسرح ، ولقـد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا وموجودا وكان موجودا من زمن طويل ، ولكن الأمر الذى يحتمل كثيرا من الشك ، هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية » ٠ وعند يوسف ادريس ان مسرحنا المصرى هذا نستطيع أن نتعرف على أشكاله البدائية الأولى فى السامر والأراجوز وخيال الظل ، بحيث تصبح مهمة الكاتب المسرحى المعاصر هى الصدور عنه أولا ، والامتداد به بعد ذلك ، مطورا الى المستوى الذوقى والجمالى والمفهومات الفنية العالمية ٠

هذه هى القضية التى طرحها يوسف ادريس ، وكان طرحها بمثابة ثورة فى ميدان الفن المسرحى ، تشبه فى كثير من الوجوه تلك الثورة التى قام بها **العقـاد** فى ميدان الشعر ، عندما أعلن فى مقـالاته التسع التى نشرها بعنوان «الشعر فى مصر» أن هذا الشعر كما هو ممثل فى شعراء الجيل المـاضى (البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم) ليس شـعرا على الحقيقة ، لأنه لا يصدر عن السليقة المصرية ليعبر عن خصـائص الروح

المصرى ، بقدر ما يصدر عن ضروب التقليد والمحـــاكاة ليعبر عن الحس والالفاظ والأصداء · وأعلن العقاد فى هــذه المقـــالات ضرورة استلهام السليقة المصرية التى تترنم بتلك الأغانى الشعبية التى نسمعها فى ريف مصر ، و.لتى أقام عليها مذهبه الجديد فى الشعر ، وهو الذى وصفه بأنه « مذهب انسانى مصرى عربى » ·

وبقدر ما أثارت دعوى العقاد من العواصف ، أثارت دعوى يوسف ادريس من المناقشات·· بعضها يؤيد، والبعض الآخر يعارض، والبعض الأخير لايستطيع أن يقطع برأى ، وكائنا ماكان حصاد المعركة ، فالذى لا خلاف فيه ولا اختلاف عليه أن يوسف ادريس قد نجح فعلا فى طرح قضية من أخطر قضايانا الفكرية بعــد الثورة ، لأنها القضـــية التى تشكل الأزمة المنهجية التى يعانيها الوجدان العــام المثقف ، أزمة التعرف على ملامحنا الفنيــة الأصيلة ، التى ننســج منها شخصـــيتنا المســتقلة عن غيرها من الشخصيات ، لأننا بدون هذه الشخصية المستقلة لن يكون لنا أدب ولا فن ولا علم ولا أى شىء فى أى مجال · « اننا نعود ونؤكد ونقول انه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فاذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها ، شخصـــية تنمو عن طريقين أساسيين : أولا تعمق جــذورها فى تراثنـــا وتاريخنا ، وثانيا فتح جميع النوافذ الحضـــارية عليها » · والواقع أن يوسف ادريس لم يطرح قضـــيته طرحا ساذجا يقصد به اثارة الزوابــع والأعاصير ، وانما طرحها بوعى قومى أصيل ، ووجدان انسانى متفتح ، ورؤيا فنية جديدة · وهذا ما عبر عنه بقوله فى تقديمه لمسرحيته : « وهو بحث أضنانى على مدى سبع سنوات،منذ الفترة التى انتهيت فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة ، وطويت فى ذهنى بعدها صفحة هذا النوع من المسرح والمسرحيات ، مصمما ألا أعود للكتابة المسرحية الا اذا عثرت على المسرح ، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما أتصورها » ·

فهل وفق يوسف ادريس فى العثور على شكل المسرح المصرى ؟ وهل اهتدى بعد ذلك الى المشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة ؟ هذا ماسنراه الآن :

لــكى نتعرف على مــلامح المسرح المصرى كما رسمها يوسف ادريس رسما يميز هذا المسرح عن غيره من المسارح الأجنبية ، ويحقق له السيادة والاستقلال ، لابد لنا قبلا أن نعرف مفهوم المسرح عند هذا الكاتب ، أو الحدس الفنى الذى يبدأ منه ويعــود اليه ، والذى يســـتمد منه مصرية الشـــكل المسرحى · فعند هذا الكاتب أن هناك فارقا أساسيا بين العلم

والفن ، على اعتبار أن العلم عالمي بحكم قوانينه ومنهجه ، بينما الفن محلى بحكم الطبيعة والمزاج ، وهو ليس فقط محليا بطبعه ، ولكنه مالم يكن محليا فقد طبعه وطبيعته كفن • والعالمية هنا لا تعنى العمومية والأصـالة فى مقابل المحلية التى تعنى المحدودية والضحالة ، وانما معناها الموضوعية فى مقابل الذاتية ؛ ذلك لأن العلم لا (يعبر) عن شيء وانما هو (يصف) أشياء ، والتعبير لا يصدر الا عن ذات معبرة ، بعـــكس الوصف الذى يقتصر على المنهج الموضوعى والمنهج الموضوعى فقط • فالعلم اذن يحصر نفسه فيما هو موضوعى عام وليس له أدنى شأن بما هو ذاتى خاص ، وتعريف الموضوعى هو ما تتساوى علاقته بمختلف الأفراد المشاهدين ، بعكس الذاتى الذى تتداخل فيه عوامل الخبرة والشعور والوجدان ، فضلا عن عوامل الوراثة والمزاج • وما يقال عن الذاتى فى حالة الفرد يقال مثله فى حالة المجموع أو الشعب ، وعلى ذلك أمكن القول بوجـــود فن صينى وفن اغريقى وفن يابانى •••الخ وكان من المستحيل علينا أن نقـــول بكيمياء انجليزية أو ميكانيكا فرنسية أو علم أحياء أمريكى • « من أجل هذا لابد أن نفرق تفريقا حادا بين العلم العالمى من جهة ، وبين الفن من جهة أخرى ، فبقدر ما تكون قوانين العـلم عامة وشاملة وتنطبق على أى زمان ومكان ، فالفن لا تنبع قيمته الا من محليته ومن البيئة التى أنتجته ، بمعنى أوضح العلم عالمى بطبعه والفن محلى بطبعه » •

والمحلية التى يدعو اليها يوسف ادريس هى محلية كيف ومناخ ، محلية روح وسليقة ، محلية (التوجدن) مع تراثنـا الشـعبى الأصيل ، والتعاطف مع بيئتنا المحلية بشخصيتها الفذة ومشكلاتها المتميزة • « لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى بيئة معينة ، وذات مزاج وتكوين نفسى معين ، بحيث لا بد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب» فثمة سببية متبـادلة بين الطرفين •• بين الفنان وبيئته ، أو بتعبير أدق بينه وبين العوامل التى ساهمت فى تكوينه وتلوينه ، أو بتعبير أكثر دقة بينه وبين قوى المجال الذى وجد فيه وأوجد نفسه ، وأثر فيه بقدر ما كان أثرا من آثاره •

وفى قاع المدينة وباطن الريف حيث السامر والأراجوز وخيال الظل، اســتطاع يوســـف ادريس أن يتعرف على ملامحنا المسرحية فى بساطتها وبكارتها وأشكالها البدائية الأولى ، قبل أن يتصل مسرحنا بالمسرح الأجنبى ليأخذ عنه ويتأثر به وينسج على منواله • هذه الأشكال الأولية هى التى أطلق عليها يوسف ادريس اسم ظاهرة « التمسرح » تمييزا لها عن المسرح بمعناه الذى نعرفه الآن •

فالمسرح عند يوسف ادريس ليس هو المكان الذى نتجمع فيه لنشاهد شيئا أو لنتفرج على شىء ، فهذا فى عرف شعبنا (فرجة) أو مشاهدة ، ولكنه ليس مسرحا بالمعنى الصحيح ، وانما المسرح اجتماع بشرى أو تجمع انسانى ؛ وهو بحكم كونه تجمعا أو اجتماعا لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، مثله مثل الرقص لا يسمى رقصا الا اذا اشترك فيه كل الحاضرين ، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية الا اذا غناها كل الناس . أى أن الأشكال المسرحية لكى تكون كذلك ، لابد من أن يتوافر فيها عنصران أساسيان .. أولا الجماعة والحضور الجماعى ، وثانيا قيام هذه الجماعة معا بأداء عمل من الأعمال . تماما كما كان يحدث فى أداء الطقوس والشعائر التى هى بحق الجذور الأولى لكل مسرحية .

وهذا ما عبر عنه يوسف ادريس فى مطلع مسرحيته ، حيث جاء على لسان أحد أبطاله : «... والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض ، عيلة انسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولا انها اتقابلت ، وثانيا انها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسيها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق » .

ولكى يحقق يوسف ادريس هذه الرؤية الفنية الجديدة ، أو هذا الكيف الدرامى الجديد ، نص فى مسرحيته على ضرورة دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ، واحالة المسرح كله الى وحدة واحدة تضم الممثلين والجمهور سويا ، بعد أن زالت المسافة المعنوية التى تباعد مابين الاثنين ، وأصبح الجمهور جزءا من الممثلين ، والممثلون جزءا من الجمهور .. فلا تمثيل هنا ولا تفرج ، ولا ممثل ولا متفرج ، وانما الجميع فى حالة تجانس فنى ، بعد أن أسقطوا عنهم ذواتهم الفردية ، وتجمعوا ليكونوا الذات الجماعية الواحدة التى ستستمتع بالتمسرح . لهذا كان طبيعيا أن يؤكد يوسف ادريس على ضرورة الغاء مسرح الحائط الأول الذى يفرج عنه الستار ، واستبداله لا بالمسرح الدوار ، ولكن بالمسرح الدائرى الذى يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع أى جماعة من الناس ، كما آكد على ضرورة الغاء فكرة الرواية الجاهزة التى تعود الناس أن يتفرجوا عليها ، واشعار المتفرج بأن الرواية تؤلف أمامه ، وان فى وسعه الاشتراك فى الرواية بالتأليف أو التعديل أو التغيير . وكان طبيعيا أيضا فى هذا الكيف المسرحى الجديد أن تسقط التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون ليذوب أحدهما فى الآخر ، وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية فلا أحداث تقع ، ولا

شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفرج ، وأخيرا لا ستار يرفع أو يسدل ، ولا تحدث لحظة تنوير ، لأنه بزوال (الايهام) التقليدى فى المسرح يصبح كل شىء داخلا فى كل شىء · وكان طبيعيا بعد هذا كله أن ينهار «الحائط الرابع» الذى أقامه الواقعيون ، لأن الممثل (الادريسى) يتخذ من المسرح كله حلبه يروح ويجىء فيها ، ويحاول أن يمزج الوهم بالحقيقة ، والواقع بالخيال ، والممثل بالمتفرج ، ليقدم لنا مسرحا لا أقول من النوع الملحمى الذى رأيناه عند بريخت ، ولا من النوع اللاواقعى الذى التقينا به عند بيراندللو ، ولكن من النوع الذى يمكن تسـميته بالمسرح الفولكلورى المستمد أصلا من التراث الشعبى فى مصر ·

صحيح أن علينـا أن نتثقف بالثقـافات الأجنبيـة لنتعمق الجوهر الانسانى فى نفوسنا ، وصحيح أيضا أن علينا أن نتمثل تراثنا الشعبى لنزداد وعيا بماضينا ، وصحيح بعد هذا وذاك أننا فى ساعة الخلق الفنى ينبغى أن ننسى هذه الثقافات وهذا الميراث لنكشف عن أعماق ذواتنـا الحاضرة ، ولكن الصحيح بعد هذا كله أن ذواتنا الحاضرة لن تكون أصيلة الا بمقدار صدورها عن هذا الميراث ، ولن تكون معاصرة الا بمقدار تمثلها لهذه الثقافات باعتبارها من ملامح هـــذا العصر · وعلى ذلك فمسرحية « الفرافير » ليست « ادريسية » الطابع الا لأنها مسرحية مصرية ، كتبها مؤلف مصرى ، حاول أن يعبر فيها عن الشخصية المصرية ، أو المشـــكلة المصرية ·· المحلية والعالمية فى آن ·

وهنا أجد لزاما على أن أقول لا دفاعا عن يوسف ادريس ولكن انصافا للحقيقة ، ان كل نقد أريد به الانتقاص من ثورية هــذه المحاولة بارجاعها الى عناصر أجنبية أو كتاب غربيين ، اما أن يكون صادرا عن سوء فهم أو عن سوء نية أو عن كلا الاثنين ، لأن الناقد المنهجى لابد له من أن يربط بين المسرحية وبين ما صدرت عنه من بطـــانة فكرية أو فكرة فنية ، أما التقاط أوجه الشبه بين الأعمال ، وارجاع اللاحق منهـا الى السابق ، أو الوقوف عند حدود النظرة التجزيئية التى تأخذ جزءا وتترك آخر ، دون أن تربط الأجزاء كلها بالمحور المركزى ، فمنهج فيه من التقصير بقدر مافيه من القصــور ، لأن العمل الفنى والفكرة الفنية يكونان معا وحدة عضوية لا يتيسر معهما على الناقد فصـــل عضـــو عن بقية الأعضاء الا بالقضاء على الكائن كله · ومن هنا كانت فعالية النظرة التكاملية التى تدمج الاعتبارات الجمالية والابداعية والحضارية فى نظرة تأليفية واحدة ، وهى النظرة التى ترينا أن مسرح بريخت مثلا لم يقم على أساس التفرقة النوعية أو الحضارية بين روح الثقافتين ·· الاغريقية والجرمانية ، وانما قام على أساس الاختلاف

النظرى أو الأيديولوجي بين أرسطو وبريخت نفسه معبرا عن فكره الخاص، أو بعبارة أخرى بين القواعد التى وضعها أرسطو ليقيم عليها المسرح الدرامى ، وتلك التى عارضها بريخت بقواعد أخرى أقام عليها مسرحه الملحمى • وكذلك الحال فى مسرح بيراندللو الذى لم يقم على رفض العبقرية اليونانية والدعوة الى العبقرية الرومانية ، بقدر ما جاء تطويرا طبيعيا للمسرح الأوروبى فى القرن العشرين ، فبدلا من الوقوف عند المذهب الواقعى الذى بلغ ذروته عند برنارد شو ، جاء بيراندللو فطوره الى ما عرف بالمذهب اللاواقعى ، وان استعان فى ذلك بعناصر من كوميديا الفن •• وعلى العكس من هذا تماما تجىء محاولة يوسف ادريس رفضا صريحا لمعطيات الوجدان الغربى ، أو بتعبير أدق للتلقى عن هذا الوجدان، والمطالبة بالعودة الى الينابيع الأولى للروح المصرى الدفين ، كما هو ممثل فى التراث الشعبى فى المدن وعلى طول ريف مصر • هناك نستطيع أن نلتقى بجذورنا الأصيلة ، وهناك نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، وهناك نعيش حالة التمسرح تلك التى قال عنها يوسف ادريس ، والتى اتخذها قاعدة ارتكاز وقاعدة انطلاق فى وقت معا، ومؤدى هذه الحالة سواء أكانت رقصا أم تمثيلا أم غناء ، أن يشارك كل فرد من أفراد الجماعة البشرية الموجودة مشاركة شخصية فى الحالة ، فلو كانت حالة التمسرح حالة غناء فلابد أن يبدأ الاحتفال بأن يغنى الجميع، بأن يغنى كل فرد حتى تصل الجماعة الى الحد الأدنى من النشوة ، تلك التى يستوى لديه عندها أن يغنى هو أو يستمع الى غناء غيره • وهكذا فى حالة التمسرح عندما تكون حالة تمثيل يحتفل فيها أفراد الجماعة الانسانية أولا بأنهم قد تقابلوا ، وثانيا بأنهم سيقومون فى هذا الاحتفال بمسرحة وفلسفة ومسخرة أنفسهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق ، ولأن فرفور هو أكثر أفراد هذه الجماعة قدرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة ، ولأنه أشدهم جرأة على السخرية بهم وبنفسه وبكل ما حوله ، انبرى من بينهم وتميز عنهم وصعد الى خشبة المسرح ليقوم بهذا الدور •

فالفرفور هو التمثيل الصارخ للمزاج المصرى الصحيح ، المزاج الساخط فى مرح وبلا تدمير ، والذى يعتمد على السخرية كسلاح أساسى يواجه به نفسه ويواجه به غيره ويواجه به الحياة •

وهو يصدر فى هذا كله عن الطبع والسليقة دون أدنى تكلف أو افتعال ، فهو فرفور حين يقوم بهذا الدور ، بقدر ما هو فرفور فى حياته العادية •• فى البيت وفى الحارة وفى الحى •

وعلى ذلك فالفرفور ليس هو بطل الاغريق التراجيدى ، ولا بطل أوروبا السيكولوجى ، ولا بطـل أمريكا البراجماتى ، وانمـا هو بطل فولكلورى ، نابع من باطن الشعب وأعماقه ، ليعبر عن أدق خلجاته فى سخرية جادة أو جدية ساخرة ، انه صورة ناطقة لابن البلد فى مصر ، أو هو « مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق ، وكل مواهب حمزة البهلوان » ٠

ومن هنا كانت الفرفورية هى العلامة على سليقة الشعب المصرى ، بل كانت «دينا صلاته الضحك» ، لأن الفرفور حين «يتفرفر» فهو انما يفكر لنا ويتكلم عنا ويسخر من أجلنا ، انه ضميرنا الجماعى الساخر الذى على أساسه « نقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعا وأكثر حبا للآخرين » ٠ فالفرفورية ليست مذهبا ولا هى عقيدة، وانما هى ظاهرة اجتماعية مصرية ، وجدت منذ أن وجد المصرى ، وستظل ما ظلت مصر ، انها لغة تخاطب وأسلوب حياة ، وهما لغة وأسلوب لايمكن أن يوجدا الا فى أمة قديمة الحضـارة ، عريقة الآداب ، عاكفة فى أكثر الأحيـان على عملها الأصيل ٠٠ صناعة السـلم وانتـاج الحضارة ٠ وهذه الصفات وحدها تكفى لأن تكون ينبوعا فيـاضا للنـكتة والدعابة ولباقة التعبـير ، فاذا أضيفت اليها عبر الأيام ، ونقـائض التـاريخ ، وما عاناه شـعبنا على مدى الأزمان ، كان فى ذلك ينبوع آخر للفكاهة والسـخرية والتهكم المرير ، لهذا كله ولكثير غيره كان المصرى سـاخرا بحكم لباقته المستفادة من الحضارة ، ساخرا بحكم الحوادث التى تلجئه الى التساهل وقلة الاكتراث ، فالسخرية هى ملاذه الذى يروح به عن نفسه ويفرغ فيه جعبة ضميره ، والنكتة هى سر القوة التى أبقت عليه خمسة أو ستة آلاف سنة من تاريخه الطويل الملىء بالمحن والأهوال ٠

والذى يهمنا الآن هو أننـا نسـتطيع أن نخلص من فكرة الفرفورية هذه على حقيقة غاية فى الأهمية ، وهى أن «الذات المصرية» دون غيرها من الذوات ، ليست قالبا من القوالب ، ولا شكلا من الأشكال ، وانما هى فى صميمها فعل وانفعال ، نزوع وادراك ، روح ووجدان ، ذلك لأن من أهم خصال المصرى أنه عامل فى حياته بقدر ما هو عملى فى نظرته للحيـاة ٠ والذى يهمنا بعد ذلك هو أن الفرفورية باعتبارها علامة على أريحية الشعب المصرى ، لم تظهر فى النكتة وحدها ولا فى السخرية فقط ، وانما ظهرت فى جميع الآثار الفنية التى كانت تعبر عن معاملات الشعب ومعايشاته ٠٠ هكذا امتلأت القصص بكلمة «الملاعيب والمغارز» ، وازدحمت النوادر بحيل

الشطار ، وحفلت الحكايات بأفانين العجائز الماكرات في نصب الفخاخ ، وهكذا كانت الفرفورية علامة من علامات التمسرح على هيئـة سامر ، لأن السامر كان واحدا من الآثار الفنية التى قامت فى بلادنا من قديم الزمان ، حول شخصـية الفرفور وصـفة الفرفورية ، وهما العنصران الأساسيان اللذان وجدنا فيهما بداية التعرف على ملامحنا المسرحية ٠

والآن ٠٠ اذا كان يوسف ادريس قـد وفق فى التعرف على ملامح المسرح المصرى ، فهل اهتدى بعد ذلك الى المشـكلة المصرية المحلية العالمية التى تتجانس مع شكل هذا المسرح ؟ بعبارة أخرى ٠٠ هل وفق فى ايجاد الموضوع المسرحى المصرى الذى يتلاءم مع نوعية هذا الشكل ، بحيث يمكن افرازه وتقديمه على مدى أبعد وأرحب ؟ الواقع ان اهتداء يوسف ادريس الى «الفرفورية» باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية ، أو باعتبارها تمثيلا صارخا لروح الشعب المصرى الدفين ، قد ساعده على أن يتأدى منها تأديا طبيعيا الى المشكلة التى تعتمل فى ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسـة أو ستة آلاف عام ٠ وأعنى بها مشـكلة « التبعية والسيادة » التى أثرت الى أبعد حد فى منطق تفكيره ، وطريقة سلوكه وأسلوبه فى الحيـاة ، والتى كانت بمثابة أزمة تاريخ ومحنـة حضارة ، وان مثلت على الوجه الآخر نضال شعب وارادة أمة وانتصار حياة ٠ وهذا ماعبر عنه «ميثاقنا» تعبيرا رائعا حينما قال : «ان طاقة التغيير الثورى التى فجرها الشـباب المصرى يوم ٢٣ يوليو ، تتجلى بكل القوى العظيمة الكامنة فيها ، اذا ما عادت الى الذاكرة كل جحافل الشر والظلام ، التى كانت تتربص بكل عود أخضر للأمل ينبت على وادى النيل العظيم » ٠

من هنا كان اهتداء يوسف ادريس الى مشكلة «التبعية والسيادة» وطرحها بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية بل والعلمية ، ثم تجسيدها بعد هذا كله فى شخصيتى «السيد» و «الفرفور» اللتين ابتعثهما ابتعاثا من ثقافة شعبنا وتاريخ نضاله وفنونه التعبيرية المرتجلة ، أقول ان اهتداءه الى هذه المشكلة كان مما يتفق وطبـائع الأشياء ، ومما يتسق وتصميم المسرح الذى بناه ، لأننا اذا كنا قد اعتبرنا «الفرفورية» بما تنطوى عليه من تهكم وسخرية ، هى الجبلة المتأصلة فى قرارة هذا الشعب ، وكان السؤال التلقائى الذى يترتب على ذلك هو ممن يسخر هذا الشعب ، وعلى من يتهكم ؟ فان خمسة أو ستة آلاف عام ، رزح فيها شعبنا تحت نير الحكم الأجنبى ، هى الاجابة على هذا السؤال ٠

فمنذ عهد الهكسوس الى خروج آخر جندى بريطانى ، شهد شعبنا

وجوها غريبة وطبائع متباينة وأجناسا متنافرة ، وذاق من الظلم والجور ما لم يذقه أى شعب آخر ·· فقد حكمه الآشوريون واللوبيون والاثيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه الروم والعرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والكرد ، الى أن حكمه العثمانيون والفرنسيون ثم الأرناءود من أسرة محمد على ، وكان من جراء هذا كله أن ذهب بعض المؤرخين الى القول بأن الحضارة المصرية كانت منذ عهد بعيد حضارتين متجاورتين : احداهما لأصحاب السيادة والأخرى للمسودين الخاضعين ، بل زعموا أن السادة والمسودين كانا جنسين مختلفين وعنصرين مستقلين، لأن المصرى على امتداد حكم الأجنبى لم يذق طعم الحرية والاستقلال ·

والذى يعنينا الآن هو أنه اذا كانت « الفرفورية » هى طبيعة هذا الشعب التى ساعدته على التكيف مع الأحداث ، فان «التبعية والسيادة» هى المشكلة التى ظل يعانى منها أحقابا بعد أحقاب ، والتى كانت سببا مباشرا فى تأصيل « فرفوريته » ، وتوزيعها بنسب متفاوتة على كافة أفراد الشعب · ففى كل منا فرفور صغير نتنازل عنه فى حالة التمسرح ، لنفسح الطريق أمام الفرفور الكبير الذى هو أبلغ منا فى التعبير عنا ·· عن المشكلات التى تواجهنا وعن رأينا فى هذه المشكلات · ولقد قلت ان مشكلة «التبعية والسيادة» فى حياة شعبنا لم تقف عند حدود السياسة لتتمثل فى سيطرة الحاكم الأجنبى الدخيل ، بل تركت بصمات أصابعها على كثير من ميادين حياتنا الاجتماعية والأخلاقية الأمر الذى حدا بفيلسوف كبير مثل **هيجل** أن يقول فى معرض كلامه عن فلسفة التاريخ أو عن تاريخ الحرية : « ان الشرقيين لا يعرفون أن العقل حر أو أن الانسان حر ، من حيث هو انسان ، بل هم يعلمون أن واحدا فقط هو الحر ، وهذا هو حكم الاستبداد · أما اليونان فيعرفون أن بعض الناس أحرار ، لكن نظام الرق يستمر بينهم ، وأما المسيحية فهى التى تبين شيئا فشيئا أن الانسان من حيث هو انسان ·· هو الحر ·· » · أقول ان مشكلة « التبعية والسيادة » تركت بصماتها علينا الى هذا الحد ، حتى اننا قبل أن ندخل فى تجربة التحول الاشتراكى التى من مبادئها الأساسية تصفية هذه المشكلة بالقضاء عليها أصلا ، كنا نلمسها بشكل غليظ حاد على مستوى الأسرة ، وعلى مستوى الدراسة ، وعلى مستوى دواوين الحكومة ، فالمثل الأعلى فى الأسرة أن يكون الزوج صاحب الكلمة العليا على زوجته وأولاده ، وأن يكون الناظر صاحب الكلمة العليا على المدرسين والتلاميذ ، وأن يكون المدير هو الآمر الناهى على الموظفين ، وهؤلاء بدورهم على المواطن

العادى • وهذا ما عبر عنه فرفور بطل المسرحية بقوله : « عارفة النـاس طول عمرهم عايشين ازاى ؟ ••• فوق بعض بالطول كده ، كل واحـد شايل التانى ، كل سيد فوقه سيد ، وكل فرفور تحته فرفور ••• مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده ؟ ••• مافيش ؟ •• » •

على أن المشكلة سرعان ما تتجاوز نطاق الدعوة الى المساواة بمدلولها الاجتماعى والأخلاقى ، لتكتسب طابعا انسانيا عاما ، فتصبح هى مشكلة الانسان منتميا الى أية بلد •• خاضعا لأى نظام •

بل سرعان ماتكتسب صورة محاكمة للتاريخ ومحاكمة للحضارة : « التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه ، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول ، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات•• قال ايه انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية ، قال ايه الحرب الباردة بين الشرق والغرب ، قال ايه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا ، وكله كله فرفور وسيد ، مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وأنا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟ •• » • وينهى يوسف ادريس محاكمته لكل من التاريخ والحضارة بادانة آبائهما الشرعيين ، أعنى المفكرين والفلاسفة : أولئك الذين فشلوا فى أن يروا وفى أن يساعدونا على أن نرى ، وعلى ذلك لم تعد نظمهم الاجتماعية ومذاهبهم الفلسفية الا لغط قول أو أضغاث أحلام، وهل تاريخ الفكر الفلسفى الا مذهبا يلغى مذهبا غيره ، ومفكرا يعارض مفكرا آخر ، أو ليس **هوسرل** أحد الفلاسفة المعاصرين هو القائل : « ان الفيلسوف يبدأ دائما من جديد » • الحق ان الفيلسوف ليس هو انسان المشكلة وانما هو مشكلة الانسان ، وسيظل هكذا الى أن يؤثر حضارة العمل على حضارة القول ، وايجاد الحل على طرح السؤال • « أصل الحق مش علينـا ، الحق على اللى بيشـوفولنا ، الفلاسـفة بتوعنا والمفكرين ، اللى التفكير عندهم لازم يكون تفكير فى التفكير ، والتفكير الحقيقى هو اللى يفكر فى اللى بيفكر فى اللى بيفكر انه يفكر ، انما اهه آدى مشكلة حياتنا كلها اهه ، حدش يجدعن ويفكر لها فى حل ؟ » •

وعبثا يحاول السيد والفرفور أن يجدا حلا لمشكلتهما التى أصبحت مشكلتنا جميعا ، فليس الحل فى أن يصبح السيد فرفورا ، ولا فى أن يصبح الفرفور سيدا ، ولا فى أن يصبح الاثنان أسيادا أو أن يصبحا فرافير، لذلك أقدما على الانتحار عسى أن يجـدا الخلاص فى الموت ، ولكن الموت يخيب أملهما فلا يجدان فيه حلا للمشكلة ، ولا لأى شىء ، وهل كان الموت

حلا وهو الذى لا يحل المشكلة الا بالقضاء على صاحب المشكلة ؟ ولا يؤكد حرية الارادة الا بالقضاء على كل ارادة ؟ وهكذا نجد أن السيد والفرفور بعد أن انتحرا وتحولا الى ذرات ، وتحولت الذرات الى الكترون وبروتون، وأخذ الالكترون لأنه أخف يدور حول البروتون دورات لانهائية ، أقول اننا نجد الفرفور في دورانه الأبدى حول السيد غارقا فى المشكلة وبشكل أعنف فها هو يقول : «الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل. الحياة نفسها حل ، جايز ناقص انما الشطارة نكمله مش نلغيه ..» .

وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف ادريس وايجابيته ، فهو مؤمن بالحياة مؤمن بالانسان ، وعنده أن الحياة لابد لها من مشكلة حتى تصبح ذات طعم ومذاق ، وأن المشكلة لابد لها من حل ، لأن البحث عن الحل هو دور الانسان فى الحياة ، وعلى ذلك فان بدا الكاتب ساخطا فليس سخطه على الحياة بل من أجل الحياة ، وان بدا غاضبا فليس غضبه على الانسان بل من أجل الانسان .. من أجلى ومن أجلك ومن أجل الآخرين .

وهكذا استطاع يوسف ادريس ببراعة وروعة نادرتين ، أن يدير مسرحيته على ثلاثة محاور رئيسية ، هى نفس المحاور التى تأدت به تأديا عضويا حيا من البحث عن شكل المسرح المصرى على أساس من السامر وخيال الظل ، الى نقد واقعنا المحلى على أساس من مشكلة « التبعية والسيادة » ، الى اثارة قضية الحرية بمفهومها الانسانى العام ، الذى يجعل المسرحية فى النهاية .. مسرحية كل انسان .

نعمان عاشور ودراما التغير الاجتماعى

* ان رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية، وتصلح لخلق مسرح مصرى . فضلا عن بلورة هـذه الشخصية ، والقذف بها فوق خشـبة المسرح .

قلت وأقول ان جمهور المسرح ونقاده قد أحسوا بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « **الناس اللى تحت** » أن مسرحاً جديدا قد بدأ ، وأن كاتبا مسرحيا يبشر بحصاد فنى وفير ٠

فقد استطاع **نعمان عاشور** أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ٠٠ فاللغة الفصحى استبدلت بها اللغة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدلت بها شخصيات واقعية نصادفها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة ٠

ولكن نعمان عاشور للأسف الحزين لم يف بكل الآمال التى نسجت حوله ، فأعماله المتأخرة كانت فى معظمها لف ودوران حول عمله البطولى الأول ، على نحو ما فعل **جون أوزبورن** بمسرحيته الأولى « أنظر وراءك فى سخط » ٠

فمسرحية « الناس اللى فوق » ليست أكثر من مسخ لمسرحية «الناس اللى تحت » ، و « عيلة الدوغرى » ليست أكثر من تمصير ذكى لمسرحية « بستان الكرز » ، و « وابور الطحين » مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الأوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، أما ماعدا ذلك من مسرحيات ٠٠ « سيما أونطة » و « المغناطيس » و « صنف الحريم » و « عطوة أفندى » فأقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور، وانتكاس أيضا بالمسرح المصرى الحديث ٠

ولم يكن يسيرا على كاتب أصيل مثل نعمان عاشور أن يرى المسرح يتخبط فى مشكلات تكنيكية خالصة ، أو قضايا درامية مستهلكة ، فضلا

عن انشغاله بالجرى وراء الشكل المسرحى الجديد ، كائنا ما كان هـذا الشكل ، وكائنا ما كان هذا التجديد ، حتى أصبح الاغراب هو الطـابع الغالب على انتاجنا المسرحى فى الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسـيرا بالنسبة لنعمان عاشور أن يرى هذا كله يجرى فى مسرحه هو كما يجرى فى مسرح الآخرين ، ويقف مشلول القلم مكتوف اليدين ، وهو الذى استطاع بمسرحيته الأولى « الناس الى تحت » أن يشق للمسرح المصرى طريقه الشرعى ، ويكشف له عن طابعه الحقيقى · لهذا لم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يطلع نعمان عاشور بمسرحيته الجديدة « **بلاد بره** » ليعيد بها موازين القوى ان لم يكن فى المسرح المصرى ، فلاأقل من أن يكون ذلك فى مسرحه هو ·

وهكذا لم تكن المساحة الزمنية الممتدة ما بين مسرحية « الناس اللى تحت » ومسرحية « بلاد بره » الا رحلة فنية وفكرية قطعها نعمان عاشور بحثا عن اللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى ، والمشكلة الأكثر الحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية · ومن هنا – لا من هناك – كان تخبطه وتعثره فيما بين هاتين المسرحيتين من مسرحيات ، تخبط وتعثر قوامهما بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصيلة، ومحاولة ايجادها فى الواقع الخارجى ، لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمعاناة ، واستلهام الواقع الاجتماعى من حوله ؛ وهكذا كانت مسرحيته الأخيرة خلاصة تجارب وعصارة محاولات ، ان لم أقل نهاية رحلة أو ختام مرحلة فى تطور فن كاتبنا المسرحى ·

وما الجديد فى مسرحية نعمان عاشور الجديدة ؟

« الأحوال اللى اتغيرت ·· انتوا خارجين من البلد وهيه لسه مصر ··· النهاردة أصبحت الجمهورية العربية المتحدة ·· تغير كبير ··· مش بسيط » · وفى هذه العبارة التى قالها سالم شبوكشى أحـد أشخاص المسرحية ، والذى وصفه الكاتب بأنه « يحمل كل صفات الصبر والمثابرة ومجـاراة الواقع وحـكمة الرضـا به » تكمن القيمة الأساسـية لهـذه المسرحية ··· قيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع مابعد الثورة ، وما ترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية ، وما نتج عن هذا كله من صراع طبقى ، وتحول أيديولوجى ، وتناقضات كثيرة خلقتها مرحلة الانتقال · ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثـورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتمـاعية ، والذى وجـد فى

الاشـــتراكية أبلغ تعبير عنـه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح فى الأرض ، ولا دينا نزل من السماء وانما هو فى صحيحه نتيجـة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حـركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أو الخروج عليه الا عنادا ومكابرة ، ان دلا على شىء فانما يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الادراك ، فالواقع قد تغير ، ولابد لكل فرد أن يحدد موقفه منه ، فاما أن يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع آخر غيره ·

وهكذا كانت «بلاد بره» هى البديل الآخر لواقعنا الاجتماعى الجديد، والبديل فى أعين أولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت أمامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل ، وآثروا الاندفاع فى عالم طوباوى زائف يعوضهم عن عالمهم الدنيوى المفقود · فالعمل المسرحى الذى يبدأ منه الكاتب ويعود اليه ، هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد أن رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة ·· فكل فرد من أفراد هـذا الفريق غـير المنتمى يرى فى « بلاد بره » نوعا من القيمـة ··· قيمـة اقتصادية ، أو قيمة اجتماعية ، أو قيمة عاطفية ، أو قيمة ثقافية ، أو أية قيمة أخرى ، المهم انها قيمة تعوضه عما فاته فى فردوسه المفقود ، بعد أن آثر الاندفاع فى الاتجـاه الانطوائى مفضلا اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة · هـذا الفعل المسرحى سرعان ما يأخذ شكل الصراع الدرامى عندما يواجهه الكاتب برد الفعل ، أو بعبارة أخرى عندما يواجه فريق غير المنتمين الى الواقع بفريق المنتمين ، أولئك الذين آمنوا بحتمية التطور وجدلية التـاريخ ، فمضـوا قدما الى الأمام ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة ، لكى تلائم ظروف الواقع الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءا من هذا الواقع ، وبعضا من مقوماته ، انهم يؤمنون بالحركة داخل الاطار ، وبالفرد داخل المجتمع، وبالمصلحة الشخصية داخل الصالح العام ·

ولكن اذا كان التغير الذى أصاب الواقع قد جاء على حساب فريق ، وفى الوقت نفسه لحساب فريق آخر ، أعنى اذا كان قد جاء ليحرر أيدى الكادحين من رءوس أموال المستغلين ، محققا الكفاية للكل ولا لأحـد ، والعدالة للمجموع ولا لفئة ، فثمة فريق ثالث لا هو من أولئك ولا من هؤلاء ·· انهم فريق اللامنتمين الذين يعملون بسواعدهم ، ولا يعيشون

على رءوس أموالهم ، ، وانما هم أقرب الى الخبراء الفنيين الذين يعيشون فى كل نظام ، ورغم ذلك فهم ضائعون فى كل نظام ، وضياعهم نابع من ذواتهم ، لأن الواحد منهم لا يعيش على الولاء للقديم ، ولا يمارس الانفعال الجديد ، وانما هو حر يهز كتفيه لكل شيء ، لأنه قادر على أن يفعل أى شيء ، وعلى أن يمتنع فى الوقت نفسه عن عمل أى شيء ٠٠ فمشكلته نابعة من ذاته ، وذاته حرة لأن هذه الحرية هى مصدر ابداعه العلمى أو الفنى ، وضياع هذه الحرية معناها ضياع وجوده كله ، ولذلك فهو لايقامر بحريته على أى نظام ٠ وهذا ما يقوله ابراهيم النمس ، الفنان الذى لم ينجح أخوه فى أن يجعل منه فنانا اشتراكيا ، يقول لصديقه «على» المهندس اللامنتمى: « باحبها لأنى زيك ٠٠ حاير !! ولايص !! وملخبط !! ومغفل !! » ٠

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه الأنماط الثلاثة هى الأبعاد الرئيسية التى لابد أن تنشأ عن كل تغير اجتماعى ، أو التى لابد أن تصاحب كل تغير فى نظام المجتمع ؛ فالثورة الاجتماعية بمجرد نشوبها تخلق أنصارها من المنتمين ، وأعدائها من غير المنتمين ، وتخلق أيضا المركب من هذين النقيضين، وأعنى به فريق اللامنتمين، الذين يغالون فى الاتجاه الانطوائى ، ويصبحون نهبا لمشكلاتهم الذاتية التى لا تنتهى ٠

وتفسير ذلك سوسيولوجيا أن كل تكيف اجتماعى جديد ، يبدأ بما يشبه الانطواء أو اعادة النظر ، حيث يتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطن ليعيد تنظيمه واعداده لمواجهة الموقف الجديد ، ولكن هذا الانطواء قد يتضخم فيصبح فرارا أو هروبا ورفضا للواقع بأكمله ، وهذا مايحدث لفريق الانهزاميين أو الرجعيين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع الجديد ، بل ويناصبونه العداء ٠ وقد يعتدل هذا الاتجاه الانطوائى ويمضى بصاحبه الى الأمام ، فينتهى به الى تحقيق التكيف المنشود ، وهذا مايحدث لفريق الثوريين أو التقدميين الذين يناصرون الواقع الجديد ، بل ويصبحون هم أنفسهم عناصره ومكوناته ٠ وقد يصبح هذا الانطواء نهبا لعناصر كثيرة متنافرة فتتشتت قوى المجال ، ويفقد الفرد القدرة على الفعل ، وعلى المضى فى أى اتجاه ، واذا به يقف منفردا منعزلا غير قادر على تحقيق التكامل النفسى ، ولا حتى التكامل الاجتماعى ، وهذا ما يحدث بشكل واضح لفئات المثقفين ، أولئك الذين يحسون بذواتهم فى الوقت الذى يحسون فيه بذوات الآخرين ، ويبحثون عن طريق ثالث يضم القطبين فى مركب جديد ، فاذا بهم هم أنفسهم هذا المركب من النقيضين ، ولعل هذا هو

ما أدركه ابراهيم النمس فى هذه المسرحية عندما عاد يقول : « عارف سبب حيرتنا ايه ! ماعندناش وضوح رؤية ٠٠ » ٠

نعود فنقول ان هذه المرحلة الحضارية الهامة فى تطورنا المجتمعى ، مرحلة التحول الاشتراكى العظيم ، بكل ما تنطوى عليه من تناقض عاطفى وتناقض اجتماعى وتناقض أيديولوجى ، وهى تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير ، هى التى التقطها نعمان عاشور بحسه الفنى ، وناقشها بحواره الفكرى ، وعبر عنها تعبيرا دراميا فى مسرحيته الأخيرة « بلاد بره » ٠

ومن هنا لم تكن مسرحية نعمان عاشور هذه مسرحية « موقف » كما عند سارتر ، ولا مسرحية « فكرة » كما عند بيراندللو ، ولا مسرحية « عقدة » تبدأ وتتوسط وتنتهى كما عند شو أو ابسن أو استرندبرج ، وانما هى فى حقيقتها مسرحية « حالة » ، حالة اجتماعية يمر بها مجتمعنا فى فترة من فترات تحوله الاشتراكى ٠ فاذا كانت هذه « الحالة » فى مسرحية « الناس اللى تحت » هى حالة انهيار الطبقة القديمة وخروج الطبقات الجديدة ، وكانت فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتماءاتها الى علائق الماضى ، فانها فى هذه المسرحية « بلاد بره » هى حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص من تناقضات هذا المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكى الصحيح ، وهذا هو ما عاناه « محمد النمس » بقوله فى نهاية المسرحية محدثا زوجته عن ابنه الذى لم يولد بعد : « اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم ٠٠ ومش منهم ٠٠ لازم يطلع من رمل الصحراء ٠٠ ومية النيل ٠٠٠ وطين الأرض » ٠

أى ان الميلاد الاشتراكى الجديد ، فى المجتمع الاشتراكى الجديد ، هو قصارى أشواق الانسان الثورى فى هذه الفترة ٠

غير انه اذا كان مسرح نعمان عاشور هو مسرح الحالة الاجتماعية الذى تتحرك داخله عدة شخصيات ، ولا أقول عددا من الأبطال ؛ أو مسرح الوضع الاجتماعى الذى لا يعتمد على تتبع مراحل الحدث ، بمقدار ما يعتمد على ثراء الحركة الداخلية ، فليس معنى هذا أن الكاتب يقف عند مجرد رصد حركة المجتمع ، وتسجيل أعراض التغيير ، مكتفيا بالتعبير السلبى والتصوير الحيادى ، وانما معناه أن الكاتب له موقفه الفكرى الذى

يعلن عنه ، ودعوته الاشتراكية التى يبثها فى كافة أرجاء المسرحيــة ٠ فاذا كان في مسرحيته الأولى « الناس اللى تحت » واقعا تحت تأثير **مكسيم جوركى** بواقعيته المباشرة ، وكان فى مسرحيته الوسطى « عيلة الدوغرى » لا يزال مأخوذا **بتشيكوف** فى واقعيته الشاعرة ، فاننا نراه فى مسرحيته الأخــيرة « بلاد بره » متأثرا الى حد كبير بالواقعية الاشــتراكية عنــد **برتولد بريخت** ، فالفن والدعوة فى مسرحية « بلاد بره » يذوب أحدهما فى الآخر ذوبانا كيمــاويا ، لا نحس معه بحيل التكنيك ، ولا بصراخ الدعــوة ٠

ومن هنا كانت أضعف أجزاء البناء الفنى فى هذه المسرحية ، هى تلك التى خرج فيها الكاتب عن اطار مسرحه العام ، ليجارى الأساليب التكنيكية التى شاهدناها فى المسرح الحديث ، من ذلك مثلا كسر الحائط الرابع بين الممثل والجمهور ، كأن يخرج الممثل من النص ليخاطب الجمهور مباشرة ، كما فعل ثورنتون وايلدر فى مسرحية « بلدتنا » ، أو تنيسى وليامز فى مسرحية « قفص الوحوش الزجاجى » ففى الفصــل الثانى من مسرحية « بلاد بره » نفاجأ « بنانا » وهى تحتضن « ابراهيم النمس » مخاطبة الجمهور : « تبقى دلعتنى ٠٠ تعال ٠٠ على مكتبى (وتشير للجمهور) بعيد عن دول ٠٠ (وتخرج لسانها للجمهور وهى تأخذه معها) » ٠ ومن تلك الأساليب أيضا أسلوب «المسرح داخل المسرح» الذى ابتدعه بيراندللو، والذى يخرج فيه الممثلون عن حالة الايهام المسرحى ليشعروا المتفرج بأنهم فى حالة تمثيل ، بل وتعليق على ما يمثلونه من أدوار ٠ ففى الفصل الثانى من « بلاد بره » تتوقف أحداث المسرحية فجأة ، ويتغير مجرى الحوار على هذا النحو :

ابراهيم : للأسف المؤلف بتاعنا ماعندوش تكنيك ٠٠ بيكرر نفسه ٠٠ اللى تحت (ثم مشيرا لنانا) واللى فوق !

نانا : مافيش حل !!

ابراهيم : واحدة من اتنين ٠٠ يا اما نقبلها مباشرة ٠٠ ونكلم الجمهور !! اما نستعمل برخت ٠٠ وننفصل عن الصالة ٠٠

بدرية : يعنى نعمل ايه ؟!

نانا : أنا عندى فكرة !! ناخد من بيراندللو ٠٠ وكل واحد يدور له على دور ٠٠ ويلعبه ٠

ومن تلك الأساليب كذلك أسلوب « الحوار المزدوج » حيث تتشابك الألفاظ ، ويتداخل الحوار بين كل اثنين من المتحدثين كما فعل « أوجين يونسكو » في مسرحية « الخرتيت » عندما تشابكت الوحدة الثنائية المؤلفة من جين وبرانجيه ، مع الوحدة الثنائية الأخرى المؤلفة من العجوز والسيد المنطقى ، فهنا أيضا فى هذه المسرحية نجد شيئا من هذا القبيل ، عندما يقرأ « على » رسالة خطيبته « بدرية » بصوت عال ، وكأنه يحدثها فيتداخل الحديث فى الحوار الدائر بين نانا وابراهيم النمس .

غير أنه اذا كانت هناك غاية فلسفية يرمى اليها أوجين يونسكو ، ومؤداها أن اللغة موصل ردىء للأفكار ، وبالتالى فهى وسيلة للانفصال لا للاتصال ، مادامت الألفاظ خالية من المعنى ، أو لا معنى لها الا فى رأس صاحبها فقط ، فليس هناك ما يدعو كاتبنا نعمان عاشور الى اصطناع مثل هذا الأسلوب ، طالما أنه لا يوجد هناك ما يبرره .

وبمقدار ما كانت هذه الأساليب مواطن ضعف فى البناء الفنى للمسرحية ، كانت هناك بعض الآراء الخاصة التى فرضها الكاتب فرضا على الحوار ، فبدت وكأنها أفكار الكاتب الشخصية ، من ذلك مثلا رأى الكاتب فى الفنان ، وكيف أنه الواحد الذى لا يتكرر « الواحد اللى فى المليون .. ويمكن اللى فى التلاتين مليون » . فعندما يدلى محمد النمس عامل المطروقات بهذا الرأى ، يبدو كأنما يردد رأى الكاتب . ومن ذلك أيضا رأى الكاتب فى فن التمثيل ، وكيف أن التمثيل لاينبغى أن يكون طبيعيا ، ولا ينبغى أن يخرج عن كونه تمثيلا ، فعندما تقول « نانا » لابراهيم :

« عجبنى تمثيلك .. تعرف ليه ؟! علشان انت مابتمثلش طبيعى .. التمثيل لازم يكون تمثيل .. ودى نظريتى فى المسرح » .

تبدو هى الأخرى كأنها تردد رأى المؤلف نفسه ، وكذلك « ولى الدين » الذى أنطقه المؤلف بآرائه الخاصة فى أن المسرح الفرعونى ظهر قبل المسرح اليونانى ، وأن الفراعنة عرفوا الكورس قبل اليونان ، وأنهم استعملوا الأقنعة فى المناسبات الجنائزية ، بل وعرفوا مسارح الجيب التى كانت ملحقة بالمعابد ؛ وعلى الرغم من أن هذه الآراء فيها كلام كثير ، وكانت لا تزال موضع خلاف طويل بين مؤرخى الدراما وعلماء الأساطير ، من أمثال جلبرت مورى وألارديس نيقول وايتيين دريوتون ، فان الالقاء بها فى عرض النص المسرحى لا يفيد المسرحية من حيث هى

عمل فنى ، فضلا عن أن المسرحية ليست هى المجال الملائم لابداء مثل هذه الآراء •

على أن هذه الملاحظات لا تقلل كثيرا من أصالة مسرحية نعمان عاشور وتميزها ، تلك الأصالة التى جاءتها من صدوره مباشرة عن واقعنا الاجتماعى ، وتعبيره الكوميدى عن روحنا الأصيل ، والتقاطه لملامح الشخصية المسرحية ، تلك الشخصية الساخرة فى مرح أو المرحة فى سخرية • فهنا فى مسرحية « بلاد بره » شخصيات لا يمكن أن تكون الا شخصيات مصرية ، ولغة لا يمكن أن تكون الا لغتنا نحن •

والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية انما هى فى حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية ، واللغة التى تعبر عن هذه الشخصية ، وتصلح لخلق مسرح مصرى • واذا كان فى مسرحية « الناس اللى تحت » قد تعرف على ملامح هذه الشخصية ، ثم ازداد تعرفا عليها فى مسرحية « عيلة الدوغرى » فالذى لا شك فيه أن نعمان عاشور قد وفق فى مسرحية « بلاد بره » فى بلورة هذه الشخصية ، والقذف بها الى خشبة المسرح ، فهى اذن خلاصة فن وعصارة فكر ! قطع الكاتب فى الوصول اليها شوطا طويلا ، طويلا الى اقصى حد •

ولعل أهم ما يميز الشخصية المصرية هو حساسيتها المطلقة على ادراك المتناقضات ، بما فى ذلك أوجه الشبه بين المختلفات ، وأوجه الخلاف بين المتشابهات ، ثم قدرتها الفائقة على تحويل مرارة الاحساس بالتناقض الى « نكتة » ساخرة • فالنكتة هى سلاح المصرى فى مواجهة أعدائه ، سلاحه الذى يدافع به عن نفسه فى مواجهة الجيران ، وسلاحه الذى يدافع به عن عرضه فى مواجهة المجتمع ، وسلاحه الذى يدافع به عن وطنه فى مواجهة الحاكم المستبد أو المحتل الأجنبى • وعلى ذلك فالنكتة هى التلخيص الوافى لعبقرية الشعب المصرى ، وهى التى أبقت عليه على امتداد خمسة آلاف عام ، لاقى فيها ما لاقاه من صنوف الغدر والظلم والاستبداد •

من هنا لم تكن التراجيديا القاتمة كالتى عند الاغريق ، ولا الكوميديا الهازلة كالتى فى كوميديا الفن ، هى مما يلائم المزاج المصرى ، وانما تلائمه الكوميديا التى لا تخلو من التأمل والتفكير ، والتى تنطوى على حكمة القرون فى أغلب الأحيان • ولا شك أن حرص نعمان عاشور على رصد ظواهر التحول الكيفى فى المجتمع ، وما يتخلف عن ذلك من تناقضات ، هو الذى قاده بالضرورة الى ادراك أهمية « النكتة » كحل

للمتناقضات ، وقاده بالتالى الى التعرف على أهم ملمح من مـلامح الشخصية المسرحية المصرية ٠

على أنه اذا كان مسرح نعمان عاشور بعـامة هو مسرح الشـخصية والشخصية المصرية بالذات ، فليس معنى هذا أن المسرحيـة تلف وتدور حول شخصية رئيسية ، تقودنا فى النهاية الى البطل فى المسرح التقليدى، سواء كان البطل فى صورة ملك مثل «أوديب» ، أو فى صورة أمير مثل «هملت» ، أو فى صورة قديس مثل «بيكيت»، أو فى صورة بورجوازى مثل «ايفانوف» ، أو فى صورة بروليتارى مثل « ويلى لومان » ٠ وانما معناه ان الشخصية المصرية كمدرك كلى عام تتجسد فى شخصيات فردية متعددة ، لـكل منها دوره الرئيسى فى مجرى المسرحية ، فليس هناك شخص واحد تتبلور فيه كل ملامح الشخصية المصرية ، وانما نجد هذه الملامح موزعة على أكثر من شخص واحد مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ٠ ومن ثمة نطالع فى كل شخص من أشخاص المسرحية كجزء ، ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ككل ، ومن تواجد الشخصيات جميعا ، تكتمل الملامح وتتكامل السمات ، دون أن يقضى ذلك على استقلال كل شخصية على حدة ٠ فكما أن الكاتب يحرص على نقل الانطباع العام عن الشـخصية المصرية ، فهو يحرص فى الوقت نفسه على رسم الشخصية الفردية بكل أبعادها وتفاصيلها حتى يمنحها حياة كاملة ٠

وتأسيسا على ذلك نقول ان قانون خلق الشخصيات عنـد كاتبنا المسرحى ، ليس هو قانون الهندسة الفنية أو التخطيط الفكرى ، بمقدار ما هو قانون التخلق العضوى ، مما يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الحركة الدرامية لكن تنبع من داخل هذه الشخصيات ، مادام اجتماعها معا يكون بتناقضاته الحركة الدرامية ٠ وبذلك يمكن القول بأن قانون الحركة الدرامية عند نعمان عاشور انما يصدر عن سيطرة حالة اجتماعية عامة على مسرحه ، وتحـرك عدة شخصـيات داخل اطار هـذه الحالة ، شخصيات تحمل من تناقضاتها الذاتية ، وتناقضات بعضها مع البعض الآخر ، ومع الحالة التى تعيش فيهـا ، ما يجعل الصـدام من طبيعتها ، وما يملؤها بالغنى فى الحركة ، والخصوبة فى الحوار ٠

وهكذا لم يكن يمكن لشخصية مثل محمد النمس أن توجد دون أن توجد على الطرف الآخر منها شخصية نادر بك ، فالأول هو التعبير الصارخ عن الانسان الاشتراكى الجديد ، الذى تخلص تخلصا تاما من علائق الماضى ، ومؤثرات التراث ، وأوتى من الوعى الأيديولوجى ما جعله يؤمن بحتمية

التطور ، وارادة التغيير ، وألا تصالح على الاطلاق بين الطبقة الكادحة وبين طبقة الاقطاع والرأسمالية • أما الثانى فهو التجسيد الكامل للطبقة الرأسمالية المنهارة ، التى تحاول بشتى الطرق أن تتكيف مع النظام الجديد ، دون أن تنسى أبدا موقفها المضاد من الثورة ، ولذلك فهو يستعين بأساليب الرجعية والانتهازية ، لكى يطيل من عمره وعمر طبقته ، مستفيدا فى ذلك كله من التناقضات الكثيرة التى تتخلف عن مرحلة التحول الاجتماعى • الأول يحول بين أخيه « ابراهيم النمس » وبين الارتماء فى أحضان الرجعية ، ويحرص الثانى على أن تكون ابنته « نانا » طعما لأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة •

وكما لم يكن يمكن لشخصية مثل « محمد النمس » أن تقف وحدها بكل ما فيها من ثورية ، دون أن تهوى الى حضيض الخطابية والمباشرة ، مما جعل الكاتب يمدها بشخصية أخرى توازيها من ناحية ، وتستمر بها من ناحية أخرى ، تلك هى شخصية الست رحمة بكل ما تنطوى عليه من انبعاثات بيئتها •• العمق والسطحية •• التماسك والتفتت •• الصبر والتمرد ، وبكل ما تتفجر به من حيوية وعفوية وانطلاق • كذلك لم يكن يمكن لشخصية مثل « نادر بك » أن تقف وحدها بكل ما فيها من تصلب وتحجر ، دون أن تتحطم وتنكسر ، لذلك حرص الكاتب على أن يضفى عليها شفافية فى النفس ، وعمقا فى الفكر ، وصوفية فى السلوك ، مما وجدناه فى شخصية « ولى الدين » التى أنطقها الكاتب بكل معانى القيمة والمعنى والمثال ، والانسلاخ عن اللحظة الحاضرة للارتماء فى أحضان الخلود • على أنه اذا كانت شخصية رحمة استمرارا لشخصية النمس ، وانقاذا لها من الخطابية والمباشرة ، فهى فى الوقت نفسه تقف على النقيض من شخصية ولى الدين ، التى هى بدورها انقاذ لشخصية نادر بك من الجمود والتحجر• هنا خصوبة الأنثى ، وهناك عقم الرجل ، هنا واقعية المرأة ، وهناك رومانسية الفنان ، هنا الاقبال على الحياة ، وهناك الادبار عنها ، والارتداد الى حضارة الفراعنة •• حضارة الموت •

تبقى بعد ذلك الوحدة الثنائية المؤلفة من متولى وزهيرة ابنة الباشا، التى تزوجت من سائق عربات الأسرة ، وعلى الطرف الآخر منها الوحدة الثنائية المؤلفة من الدكتور فخرى وزوجته الألمانية ، ابن الطبقة المتوسطة الذى سافر فى بعثة الى الخارج وتزوج من بلاد بره • زهيرة تعبير صارخ عن الطبقة الأرستقراطية التى سقطت ، والدكتور فخرى تعبير صارخ عن الطبقة البورجوازية التى تطلعت • أما الوحدة الثنائية المؤلفة من على

وبدرية ، فهى التى تقف حائرة بين هاتين الوحدتين ، على حاول أن يمشى في الطريق الذى مشى فيه فخرى ولكنه لم يصل فيه الى النهاية ، وبدرية حاولت أن تتشبه بزهيرة ولـكن محاولتها لم يكتب لها النجاح ٠

وأخـيرا تجىء شخصـية عم سالم شبوكشى ، الرجل الطيب الذى يحمل على كتفيه سـنوات التحول ، ويعبر فى صبر ومثـابرة عن معاناة التغيير ٠٠ انه حكمة الحاضر وهدير التاريخ ، انه الشخصية الأثيرة لدى نعمان عاشور ٠٠ كمسارى « الناس اللى تحت » وطواف « عيلة الدوغرى » ومخدوم الجماعة فى « بلاد بره » ٠

و « بلاد بره » حقيقة ومجازا هى بؤرة الفعل المسرحى التى تصدر عنهـا الشخصيات وتعـود اليهـا أبدا ٠٠ فكل شخصية من شخصيات المسرحية تتخذ من « بلاد بره » موقفـا يعبر عن منطق فـكرها ، وحركة شعورها ، وطبيعة انتمائها الطبقى ٠٠ لذلك فان نعمـان عاشـور ينتقى من الأحداث واللحظات فى حيـاة شـخصياته ، تلك التى يشعرون فيهـا بحقيقة شعورهم تجاه « بلاد بره » كأتم ما يكون الشعور ، مادامت كل شخصية ترى فيها نوعا من القيمة كما سبق أن قلت ٠٠ قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعة أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى ، كأن تكون قيمة سلبية أو قيمة انهزامية بمعنى من المعان ٠

ف « بلاد بره » تشـكل قيمة عاطفية بالنسـبة الى كل من زهيرة ومتولى ، فاليها هربا ليتمكنا من الزواج ، ومنها يعـودآن ليبـدآ حيـاة جديدة ٠ فهى ملاذ الذين هاجروا من مصر قبل أن تندلع فيها الثورة ، وتقضى على التفـاوت الطبقى المرير ، الذى اضطرهما الى الهجـرة خارج البـلاد ٠ و « بلاد بره » تشكل قيمة ثقـافية بالنسبة الى كل من نانا وابراهيم النمس ، فهى تحلم بالكتابة للمسرح العالمى ، ويتطلع هو لأن يكون ممثلا عالميا ، فهى اذن مجال جديد للمواهب الجديدة ، التى تحاول أن تنطلق من الصعيد المحلى الى الصعيد العالمى ٠ و « بلاد بره » تشـكل قيمة اجتماعية بالنسبة الى كل من بدرية وعلى ، فهى تتطلع لأن تحيا حياة الرفاهية المادية فى عهد الاختراعات الحديث ، ويتطلع هو لأن ينسلخ من البيئة العاملة التىعاش فيها سنوات دراسته ، ولا يتمنى أن يقضى فيها بقية عمره ، فهى اذن رمز عام للتطلـع الطبقى الذى يراود أحـلام البورجوازية الصـغيرة ٠ أما « بلاد بره » بالنسـبة الى نادر بك فتشـكل قيمـة اقتصادية يهرع اليها هذا الرأسمالى المنهار ، ليستثمر فيها كل مايستطيع تهريبـه من أموال ، فهى اذن « يوتوبيـا » الذين اصطدمت مصـالحهم

الشخصية مع التغير المادى العميق ، الذى أحدثته الثورة الاشتراكية ٠ وأخيرا نجد أن « بلاد بره » تشكل قيمة فكرية بالنسبة الى الدكتور فخرى ، الذى اصطدمت آراؤه بالفكر التقدمى الذى اجتاح مصر الثورة ، فارتمى فى أحضان الحضارة الغربية كنوع من الخلاص ، وليس زواجه بألمانية الا تعبيرا عن انسلاخه التام عن أرض هذا الوطن ٠ ومن هنا كانت « بلاد بره » فى نظر الطبقة الجديدة الصاعدة ، التى وجدت تعبيرها فى « محمد النمس » قيمة سلبية أو انهزامية ، يحتمى بها كل من تناقضت أحلامه ، وتعارضت مصالحه ، مع التيار العام الذى يتحكم فى حركة التغير الاجتماعى فى مصر ٠

« بلاد بره » اذن هى بؤرة الفعل المسرحى ، وهذه كلها بمثابة عاكسات مختلفة يستخدمها نعمان عاشور ، ليلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى المسرحية ، الذى يبدأ بعودة زهير هانم ابنة جلال باشا ، هى وزوجها متولى الذى كان يعمل سائقا عند والدها ، وهربا معاً بعد علاقة حب عنيفة الى الخارج ، حيث قضيا ثمانية عشر عاما ٠ عادا بعدها الى مصر ليبدأ حياة جديدة ، عادا ليجدا أن كل شىء قد تغير ٠٠ الجراج والعربخانة والبيت الواقع فى عطفة الدرمللى ، أما هى فقد استولى ابن عمها نادر بك على كل ما تبقى من التركة بعد التأميم ، وأما هو فقد آل بيته الى محمد النمس بعد أن دخل الحراسة ، والمشكلة الآن هى كيف يبدأ كل منهما حياته الجديدة ٠٠ وهنا يتقدم نادر بك بمشروعه الذى ينقذهما من الدمار ، ومن بيت محمد النمس الذى ينزلان فيه ، فالبيت لم يعد يحتمل متولى ، وزوجته زهيرة ، وأخته رحمة ، وابن أخته على ، فضلا عن النمس وزوجته سعاد ، وأخيه ابراهيم ٠ أما مشروعه فهو أن تنزل زهيرة الى الحياة العملية للعمل فى اللوكاندة السياحية التى يديرها ، وأن يعمل متولى سائقا له فى هذه المؤسسة ٠ ولكن متولى لا يطيق هذه الفكرة ، فكرة أن يتحول من سائق عند أبيها الى سائق عند ابن عمها ، أو بعبارة أخرى لا يطيق فكرة أن يتحول القطاع العام الى قطاع خاص لصالح نادر بك ، ويفضل أن يعمل سائقا على سيارته الخاصة التى عاد بها من بلاد بره ، وبذلك تفشل مؤامرة نادر بك فى اذلال متولى ، والابقاء على زهيرة الى جانبه بعثا لحبهما القديم ٠ وتتشابك خيوط المسرحية بعد ذلك وتتداخل العلاقات ، لكى تنتهى بزواج السيدة رحمة من عم سالم شبوكشى ، وسفر بدرية هى وأخيها الدكتور فخرى الى الخارج ، وتنازل محمد النمس عن التمسك الشديد بأخيه ابراهيم ، بعد أن وقع فى حب نانا ، الفتاة الأرستقراطية التى اتفق معها على السفر الى الخارج ، وبعد أن توقفت

زوجته سعاد عن تعاطى حبوب منع الحمل ، وأصبح الآن فى انتظار ابنهما الجديد ، الابن الذى يحرص محمد النمس حرصا رائعا على أن يجىء نباتا مصريا خالصا ، لا يلوثه تراب « بلاد بره » ، ولا يفسده هواء « بلاد بره » :
« لازم يطلع من رمل الصحراء ٠٠ ومية النيل ٠٠ وطين الأرض ٠٠ »
كما يحرص حرصا واعيا على أن يجىء هذا الابن الذى لم يولد بعد ، نتاجا اشتراكيا كاملا ، لا تتسرب اليه أية قيمة من قيم المجتمع الاستغلالى القديم : « من رملة تانية ٠٠ ومية تانية ٠٠ وطينة تانية ٠٠ »

وأخيرا يحلم محمد النمس البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا وناضل طويلا من أجل أن يحصل أبناء طبقته العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يحلم بأن يجىء ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع يخلو من التناقض الطبقى ، ويحيا حياة الكفاية والعدل « ٠٠ ابن المستقبل ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ » يقول هذا فى نهاية المسرحية ، وهو يدور حول نفسه ، مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس ، ومن يجلسون فى الصـالة ٠

وتنتهى المسرحية ٠٠ مسرحية « بلاد بره » التى كان نعمان عاشور فيها كالفارس القديم ، الذى ألقى بكل أسلحته فى المعركة ، عاقدا العزم على استنقاذ شرفه المسرحى ، بعد أن نال منه الكثيرون ، وبعد أن تراكمت عليه أكثر من علامة تعجب ، وأكثر من علامة استفهام ٠ ولا شك انه عندما يفتح الستار عن ليلة العرض الأولى لمسرحية « بلاد بره » ، سيشعر جمهور المسرح ونقاده ، أن عملا ممتازا يقدم هنا ، وأن نعمان عاشور قـد أضاف اضافة حقيقية الى حصادنا المسرحى ٠



كاتب ياسين.. بين المحلية والعالمية

*** « ان الجزائر واحدة قبل أن تكون عربية أو فرنسيــة أو بربرية ٠٠ أما الآن فتغلب عليها اللغة الفرنسية ، ولذلك ينبغي العودة الى الينابيع ، الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة ٠٠ مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر ٠ »**



«أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى تصطدم به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها ، ان حـرب المائة والثلاثين عاما ٠ حـرب المليون شهيد ، هي التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم » ٠

بهذه العبارة الرمزية الموحية ، الثورية الدافئة ، قدم **كاتب ياسين** الشاعر الروائى المسرحى أحدث أعماله « الأسلاف يتميزون غيظا » ٠٠ وهى المسرحية القصيرة التى افتتح بها المخرج الفرنسى **جان ماريه سورو** الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومى الشعبى بباريس ، والتى افتتـح بها مسرح الجيب أحد مواسمه فى القاهرة ٠٠

ولكى يصل كاتب ياسين الى هذه المرحلة من الازدهار الفنى والنضج الفكرى ، قطع رحلة طويلة دامية عبر التاريخ واللغـة ، عبر النضـال والثورة ، عبر الفقر والاغتراب ، عبر الجزائر فى نضالها المرير المؤسى من أجل رجال فقدوا رحيق الحرية ، ونساء فقدن دفء الحياة الزوجية ، وأطفال أرضعوا الدم الحى ، وشمس مشرقة حجبتها رايات الاحتلال ، وبرتقـال حزين داسته أقدام المحتل الأجنبى الغاصب ٠

ولم يكن عبثا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ٠ أن يهب الشعب الجزائرى الغاضب هبة تكاد تكون انتحارية ، بل كانت كذلك بالفعـل ، هبة من أقسم بتراب الجزائر أن يجعلها نارا وجحيما فى وجه المسـتعمر الأجنبى ، وأن يجعل من الجزائر « البيضاء » جزائر لا أقول حمراء بل داميـة ، تروى بدوم الثـورة ، وتسقى بعرق المقـاومة ، وتطعم بجثث الشـهداء ٠٠

ان نداء قويا حارا انطلق فى طول البلاد وعرضها ، يهيب بالشعب الجزائرى الباسل ألا يجرى وراء سراب مادى خداع ، هو سراب المـدنية الغربية ، وألا يحيا حياة منقولة مستعارة ، حيـاة انفصلت عن النبع

الصافى للفكرة العربية « خذوا أماكنكم فى مراكب الموت ، تعالوا بدوركم لتلحقوا بأسطول الأولين ، الذى أوشك أن يجتاح معا الزمان والمكان » ٠
انه نداء الأسلاف الذين يهيبون بالجيل الحاضر والأجيال القـادمة ، أن تشترى بدمائها استقلال البلاد من السيطرة الأجنبية ، وأن تنال بجهادها حرية تلك السهول والجبال والأنهار ، التى تركت هكذا غنيمة للغاصبين٠ فلئن تقاعس الأبناء عن تحقيق هذه المهمة ، هلكت بتقاعسهم البلاد ، وانقلب شرف الأسلاف خزيا ، وصارت حكمتهم جنونا ، وأضحت حرية الانسان كلمة لا معنى لها ، بل ان الانسان نفسه يصبح « شيئا » لا قيمة له ٠

والمثقفون أكثر من غيرهم هم المندوبون لتحقيق هذه المهمة المقدسة ، لأنهم أكثر من غيرهم الذين يدركون حرية الفكر والضمير ، وعلى عاتقهم تقع مسئولية التحرير والتنوير ٠٠ وهكذا سرى نداء الأسلاف فى كيان الشعب الجزائرى مسرى العصارة فى ألياف الحيـاة ، وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما ظل الشعب الجزائرى يلقى بنفسـه فى أتون الحرية حتى يستوفى جهاده ، ويعمد نفسه بدم الشهداء كى يولد من جديد ٠ أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز نفوسا نبيلة طاهرة، فتأخذ على عاتقها أن تقف فى خط الدفاع الأول ، وأن تلهب مشاعر الشعب الجزائرى ، وأن تبدله من شعب يعانى آلام النزع ، الى أمة تعانق الشمس وتحيا حياة الخلود ٠

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، أنجبت الجزائر جيلا بأسره من الأدباء ، جيلا انصهر بلهيب المعركة ، واكتوى بنيرانها ، فلم يرضع الا دم الثورة ، ولم يفطم الا بعد أن جلب لبلاده الحرية ٠ وما هو الا أن شب الأدب الجزائرى الوليد ٠٠ فتيا فى عمره شيخا فى تجربته ، أنضجته الجزائر قبل الأوان ، كأنما أمه الجريحة تستحثه أن يولد ويفطم، وتتعجله أن يأخذ لها بالثأر ٠ وبالفعل انهارت أسوار الصمت ، وتعالت صيحات الثورة ، وجعل أدباء الجزائر يلقون فى الدنيا بمطالب جديدة ، وانفعالات جديدة ، ويصيحون جميعا وفى وقت واحد : « ان طريق الدم هو طريق الحرية » ولنثبت للعالم كله أن الجزائر لا ولن تطفأ لها شمس، أو تهتك لها ديار ٠

وهكذا تلفت الشعب فى الجزائر ، والثـوار فى المنطقة العربية ، والمثقفون فى أرجاء العالم ، ليجدوا بين أيديهم أدبا جزائريا راسخ الشكل عميق المضمون ، يتمثل فى ثلاثة أعمال روائية هى : « التل المنسى » **لمولود معمرى** ، و « الأرض والدم » **لمولود فرعون** ، و « البيت الـكبير » **لمحمد ديب** ٠ هـذه الأعمـال الثـلاثة التى قام بهـا هؤلاء الثـلاثة من

الرواد ، والتى ظهرت بظهور عام ١٩٥٢ ، كانت بمثابة اعلان التعبئة الأدبية والفكرية ، لكى تأخذ الكلمة دورها ، وتبدأ مسيرتها فى معركة المصير · وما أن جاء عام ١٩٥٤ حتى كان جيش التحرير الجزائرى قد تشكل بالفعل ، وبدأ يقوم بدوره المجيد فى معركة التحرير ، وكان قد تشكل أيضا جيش حقيقى من الأدباء والثوار الذين دعموا حركة النضال الوطنى ، فحرثوا لها الأرض ، ورصفوا الطريق ، انه جيش التنوير الجزائرى الذى انضم الى رواده الثلاثة الأول صف طويل من الأدباء الشبان ، بينهم مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ومصطفى الأشرف وموسى الأشتر وغيرهم ، ممن عرفوا كيف يفرضون وجودهم الأدبى على الثقافة الفرنسية نفسها ، فاعترف بهم كتاب فرنسا ونقادها ، حتى أصبح أدبهم جزءا لا يتجزأ من الأدب الفرنسى الحديث ·

والواقع أن انتاج أدباء الجزائر وان جاء مكتوبا باللغة الفرنسية فانه فى حقيقته أدب عربى أصيل ، لم تطمس اللغة الفرنسية التى كتب بها نبضات روحه العربية ، ولم تحل دون ارتباطه بقضية الانسان الجزائرى بل لم تحول انطلاقته الى وجهة أخرى غير وجهة الانسان الثائر المتطلع أبدا الى الحرية · وبذلك أصبح الأدب الجزائرى الوليد دما جديدا يجرى فى عروق الأدب الانسانى العالمى ؛ ألم يقل أحد الناشرين الفرنسيين فى تعليقه على رواية الأديب الجزائرى كاتب ياسين : «صحيح أن نجمة وضعت وكتبت بالفرنسية ، ولكنها تظل فى صميمها أثرا عربيا خالصا · ولا يصح أى حكم يطلق عليها اذا ما فصلت عن التقاليد العربية ، تلك التقاليد التى ما تنفك تنتسب اليها حتى فيما تنكره منها » ·

وهنا تندلع المشكلة الثقافية التى يثيرها أدب كاتب ياسين ، وأدب غيره من الكتاب الجزائريين ·· مشكلة الثقافة القومية التى ينبغى أن تعبر عن نفسها باللغة العربية ، بحيث يبلغ أدباء الجزائر هذه المرتبة العالمية التى بلغوها ، من خلال لغتهم العربية لا من خلال لسان أجنبى ! فالسؤال المطروح الآن على أرض الجزائر ، وهى تحاول استرداد لغتها العربية ·· لغة الأسلاف ، هو الى أى الثقافتين ينسب هذا الأدب الرفيع ·· الى الثقافة العربية أم الى الثقافة الفرنسية ؟ وعلى فرض انه ينتسب الى الأدب الانسانى العالمى ، فالسؤال لا يزال قائما ·· ما هى الجذور القومية التى انطلق منها هذا الأدب الى آفاقه العالمية ؟

لقد بلغ من ظلم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر ، أنه جعل اللغة الرسمية فى البلاد وعلى امتداد مائة وثلاثين عاما هى اللغة الفرنسية ،

بحيث لم تكن اللغة العربية تدرس على الاطلاق ، أو كانت تدرس على أنها لغة أجنبية . الأمر الذى ترتب عليه أن الجيل الكاتب من الأدباء ، لم يكتب أدبه الا باللغة الفرنسية لا لأنها اللغة الرسمية ، ولكن لأنه لا يكاد يعرف اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أيضا أن الجيل النـــاشىء من الأدباء ، لا يكاد يبشر بظهور كاتب كبير يكتب باللغة القومية وهى اللغة العربية ، والذى ترتب عليه أخيرا اعتراف أحد رواد الأدب الجزائرى بأن انتاج جيله من أدباء الجزائر ، انما يتصف بالاقليمية أكثر من اتصافه بالعالمية ، لأنه فى حقيقته أدب معركة ، ومن ثم فهو يقول عن نفسه ، وعن جيله من الأدباء « نحن الجيل الأخير » .

والذى يعنينا الآن هو أن هذه المشكلة الثقافية الحـادة .. مشكلة الثقافة القومية فى الجزائر ، هى التى تصدى لها كاتب ياسين ضمن من تصدوا ، وحاول أن يضع لها الحلول ويذلل أمامها الصعاب ، فأما عن مشـكلة تعدد اللغات فى الجزائر ، وتمزق ثقافتهـا القومية بين العربية والبوبرية والفرنسية وهى لغات الكلام الثلاثة .. يضاف اليها لغة رابعة، وهى الأمية ؛ فيقول كاتب ياسين ما يعد رداً على من يأخذون أمور الثقافة بسهولة تخلو من المعاناة : « إن الجزائر واحدة قبل أن تكون جزائر عربية أو فرنسـية أو بربرية ، وحين فتحنا أعيننا فيهـا كانت مسـتعمرة لا للفرنسـيين فقط بل للأتراك قبلهم . أما الآن فتغلب عليهـا اللغـة الفرنسية ، ولذلك ينبغى العودة الى الينابيع . أى الى اللغة العربية التى سبقت هذه المرحلة . مرحلة الوجود الفرنسى فى الجزائر » .

ويبرر كاتب ياسين مناداته بالعودة الى اللغة العربية كضرورة لابد منها لبناء أدب قومى فى الجزائر بقوله : « ان تعريب الجزائر فعل شرعى، لأن العربية كانت لسان الجزائرى عصورا طويلة حتى غدت لغته الأم . وقلما نجد بربريا لا يتحدث اللغة العربية العامية . ولكن لنفس هـذا السبب ومنذ الاستعمار الفرنسى فى عام ١٨٣٠ ، نجد أيضا من البربر ومن العرب من يتكلمون باللسان الفرنسى » .

وأما عن مشكلة الأدب الجزائرى المكتوب باللغة الفرنسـية ، والموجه بالذات ضد الفرنسيين ، فعند الأديب الجزائرى أن العبرة ليست بالوسيلة وانما العبرة بالغاية ، فاذا كان هو وغيره من أدباء الجزائر قد استخدموا اللغة الفرنسية سلاحا لمواجهة العدو ايجابا وسلبا ، فلا يهم بعـد ذلك أن نسأل عن نوع السلاح ، وانما المهم أن نعرف فى صدر من يغمد هذا السلاح ، وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « لقد كانت هناك حرب

بيننا وبين فرنسا ، ولكن من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف ان كانت البندقية التى يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشيكية ٠ انها بندقيته ، وهى سلاحه ، وهى لا تخدم الا معركته » ٠

وبعد أن يصف كاتب ياسين عمق المعاناة التي عاناها الأديب الجزائرى ، من أجل أن ينتزع هذه اللغة من بين أنياب الفرنسيين ، ومن أجل أن يشق لنفسه طريقا وسط شتى صنوف الاذلال ٠٠٠ الاذلال العنصرى ، والاذلال الاجتماعى ، والاذلال الحضارى ، يقول : « ان هذا الأدب هو السلاح الذى استخدمه ويستخدمه الجزائرى لكى يرد به على الفرنسى عندما يدخل معه فى صراع ، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائرى فى الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية » ٠

وهذا صحيح ٠٠ صحيح رغم كل شيء ، رغم الشعارات التى يرفعها غلاة الوطنيين من دعاة القومية ، ورغم الأمنيات التى يطلقها أصحاب النوايا الطيبة ممن يسطحون كل مشكلة ، ويفضون كل اشكال ٠ لقد ذاق أدباء الجزائر الكثير والكثير جدا لكى ينتزعوا اللسان الفرنسى من أفواه المستعمرين ، ولكى يستخدموه بعد ذلك سلاحا فى معركة المصير ٠٠٠ ديست كرامتهم ، وجرحت كبرياؤهم ، وذاقوا مرارة الحياة ، بل ومرارة الموت أيضا ، أمام مستعمر يتشامخ عليهم بثقافته وحضارته ، ويذلهم ماديا وروحيا وعلى المستوى الانسانى ، فكان لزاما على هؤلاء الأدباء أن يبرهنوا على أصالة العقل العربى ، وقدرته على الخلق والابداع ، بل وعلى الوقوف كتفا الى كتف مع المحتل الأجنبى الغاصب ٠

أفلم يكن ذلك كله كافيا ليهز أعماق هؤلاء الأدباء ، فيأخذوا على عاتقهم أن يخوضوا معركة التنوير ، الى جوار معركة التحرير ، وأن يجعلوها معركة حضارية الى جانب كونها معركة بالسلاح ؟ لقد أحس هؤلاء الأدباء طوال فترة الاحتلال ، أنه اذا كان العدو قد شتت شملهم ، وتغلب عليهم بقوة المادة ، فانهم يستطيعون الصمود له بقوة الروح ٠ وأنه اذا كانت راية الجزائر قد نكست فى المعركة الحربية ، فانهم أبناء هذه البلاد المناضلة ، يستطيعون أن يرفعوا رايات أخرى فى ساحات أخرى ، ذلك لأن الجزائر كما يقول كاتب ياسين : « ليست فردا بعينه ، ولا شخصا بالذات ، وانما هى فكرة ومعنى ، أو هى قيمة ومثال » ٠

والآن ٠٠ كيف استطاع كاتب ياسين أن يرفع هذه الرايات الأخرى فى ساحات أخرى ؟

ان الاجابة عن هذا السؤال هي في حقيقتها مدار أدب كاتب ياسين كله ، وهي التي تقودنا بالضرورة الى معرفة مدى النضـــال الذى ناضله في حياتيه المعاشية والأدبية ، حتى يصبح هو ما هو عليه الآن . فها هي أخيرا نجمة « نجمة العنيفة النادرة ، الغولة ذات الدم القاتم ، قطرة الماء العكرة ، الزهرة التي هددت حتى أعماق جذورها ، نجمة التي قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب ، بل أبوتها .. » . تلك هي « نجمة » كما يصفها الكاتب ، ونجمة هنا وفي كل أعمال كاتب ياسين هي الجزائر، والجزائر هي البيضاء ، كما يقولون تونس الخضراء ، ومراكش الحمراء .. ولكن الجزائر لم تكن بيضاء في أيام الاحتلال الأجنبي ، كانت رمادية أو شهباء ، لطخها المستعمر الأجنبي ، ورمى أسلافها بالعار ، فأصبحت قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له .

في هذا اللون الرمادى الأشهب ، الذى يجسد معانى الهزيمة ولكنه لا يكبت نوازع الثأر ، ولد كاتب ياسين .. ولد في ٢٦ من أغسطس عام ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر ، وكان أبوه محاميا من أبناء القبائل ، قال عنه كاتب ياسين في رواية « نجمة » : « كان محمود في السبعين أو الثمانين من عمره ، لا فرق ، لقـد فقد كثيرا من الأولاد ، وأنقذ هـذين الهكتارين في أقصى البرية .. كان آباؤه يمتلكون ستين هكتارا ، ولكن يبدو أن أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد .. » .

وعلى هذا المعنى شب كاتب ياسين .. أرض الآباء تذوب تحت أقدام الأبناء الجدد ، والأسلاف يتميزون غيظا كلما رأوا أرض الجزائر تلفظ فلاحيها ذوى السراويل المهترئة ، لتستعيض عنهم بسادة جدد ، يتبخترون فوقها بالبناطيل الضيقة ، والقبعات العريضة ... « يا للأرض الناكرة الجميل ! ومع ذلك تظل غالية .. غالية جدا » .

المهم أن كاتب ياسين ظل ، حتى السابعة من عمره ، يدرس اللغـة العربية ، ويحفظ القرآن الكريم في « الكتاب » الى أن أخرجه أبوه من الكتاب ، وألحقه باحدى المدارس الفرنسية ، اعتقادا منه بأن دراســة العربية في بلد يحكمه الفرنسيون فيه اضاعة لمستقبل ولده ؛ وبقى كاتب ياسين يتعلم في المدرسة الفرنســية حتى عامه الخامس عشر ، وبذلك تكاملت لديه ــ كما تكاملت من قبل لدى أبيه ــ الثقافة العربية والثقافة الفرنسية معا ، ولــكن شيئا من هاتين الثقافتين لم يرسخ في ذاكرته بمقدار ما رسخت فيها ذكريات طفولته وطفولة ســـواه .. « بين ألوف الأطفال الذين يتعفنون في الأزقة ، نحن عدة تلاميذ تحيط بنا الشبهات .

أتراناا سنكون خدما ؟ أيمكننا أن نطمع فى شىء آخر ؟ الجميع يعرفون أن المسلم المجند فى الطيران يكنس أعقاب سجائر الطيارين الأجانب ٠٠ »

وتلك هى الصورة النموذجية للطفولة فى الجزائر ، كما وصفها كاتب ياسين فى روايته « نجمة » ، صورة صادقة جعلت كل من قرأها من الجزائريين يرى فيها ملامح طفولته ، وقسمات صباه ٠ الى أن وقعت أحداث يوم ٨ مايو ١٩٤٥ ، يوم النصر الحزين :

« ٠٠ كان النهار صحوا ٠٠

وكنت ترى المزارعين ، والعمال ، والتجار يتوافدون من كل ناحية ٠

واحتشد جمع هائل من الناس ٠٠

وراحوا يهدرون ٠٠

كفانا وعودا ٠٠

١٨٧٠ ، ١٩١٨ ، ١٩٤٥ ٠

واليوم ٨ مايو » ٠

لقد وعدهم المستعمرون بالاستقلال غداة النصر ، فراح الجزائريون يشاركون فى مقاومة « النازية » ببطولة نادرة ، وشجاعة منقطعة النظير ، ولما انتهت الحرب ، وخرجت المظاهرات فى مدينة قسنطينة ، تعلن الفرحة وتطالب باستقلال البلاد ، أسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها أرواح تلك الجماهير المطالبة بالحرية ٠ وباتت قسنطينة تلك الليلة وهى تضم أطلالها على رفات خمسة وأربعين ألف شهيد !

وكان كاتب ياسين واحدا من المتظاهرين ، الذين قبعت فى نفوسهم خيبة الأمل الكبرى غداة ذلك اليوم الحزين ، أخطأه الموت ، ولكن السجن كان له بالمرصاد ٠

وفى السجن تعلم كاتب ياسين أشياء كثيرة ، ولكن شيئين رائعين تأصلا فى نفسه هما : الشعر والثورة ٠ لقد اكتشف أنه لم يخلق للدراسة فى المدارس ، وأن هواه الأول هو أن يقرض الشعر ٠ كما اكتشف أن الثورة قدر ومصير ، وأنه ليس أشرف للانسان من أن يكون مناضلا ٠ وهذا ما عبر عنه كاتب ياسين بقوله : « ٠٠ حتى عامى الخامس عشر كنت أعيش فى الكتب ٠٠ أما الشعب فكنت ألتقى به فى الطريق دون أن أراه ! ٠٠ وأما السجن فهو مكان مشترك فيه عرفت ، وفيه فهمت ! » ٠

وهكذا خرج كاتب ياسين من السجن عارفا حقيقة نفسه ، فاهما طبيعة دوره ، مصمما على أن يشارك فى معركة المصير · خرج ليجد الجزائر كلها وقد انطوت على نفسها منذ ذلك اليوم الحزين ·· تفتش فى أعماقها ، وتستعيد تاريخها ، وتتأمل واقعها ، لكى تبدأ من جديد · خرج ليجد جيلا جديدا غاضبا ·· جيلا مختلف الملامح لاينحنى ولا يسامح ولا يعرف النفاق ، جيلا أدرك أن خلاصه لن يكون الا بيده ·· لأنه كما أن أحدا لا يموت من أجل الآخرين ، فان أحدا لن يحارب من أجل الجزائر ·

وما هى الا تسع سنوات حتى انقلبت دموع ذلك اليوم الحزين الى دماء ثورة ، وصارت حسراته صيحات نصر · اندلعت الثورة فى الجبال، وامتدت حتى شملت الوطن بأسره ، ولم يعد فى مقدور أحد أن يوقفها·· شىء واحد فقط كان قادرا على ذلك ·· حرية تلك البلاد ، واستقلال ذلك الشعب ·

وبالفعل وقعت اتفاقية وقف اطلاق النار فى مارس ١٩٦٢ ، وفى يوليو من نفس العام حصلت الجزائر على استقلالها ، وكان هذا الاستقلال هو الثأر الوحيد لدم المليون شهيد !

وهكذا خرجت أعمال كاتب ياسين من أتون النار الى حيث شاهدت النور ·

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين ، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنوان « مناجاة » طبعه ناشر ألمانى ، كان يعيش فى باريس ويتنقل فى الجزائر ، وبذلك دخل كاتب ياسين دنيا الأدب وهو بعد فى السابعة عشرة من عمره ، وأما الديوان الثانى فقد ظهر فى العام الماضى بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » ·

ان كاتب ياسين يعد اليوم أصدق وأعمق شعراء شمال أفريقيا ، فهو شاعر أولا وآخرا ، شاعر حتى فى مسرحه ، وحتى فى مقالاته الأدبية وكتاباته السياسية ، انه يردد أصداء بريخت وأراجون وبول ايلوار ، ترديدا فيه عمق الفن ، وأصالة الفنان ·

ان شعر كاتب ياسين يصدر عن تمثل عميق للشعر الفرنسى الكلاسيكى ، يقابله على الطرف الآخر ثورة عارمة على المحتل الأجنبى الغاصب · وباللاشتعال الذى يحدث حين تتصارع هذه الكلاسيكية الفرنسية على صعيد الحياة الثقافية ، مع معاداة الاستعمار الفرنسى والحقد عليه ، وذلك على صعيد الحياتين ·· السياسية والاجتماعية · من هذا

المزيج المتناقض نبع شعر كاتب ياسين ٠٠ وبفضل هذا المزيج المتناقض اكتسب شعره سره وثرائه ٠ ولعل هذا المعنى هو الذى قصد اليه كاتبنا الشاعر عندما قال : « الشعر هو هذا البؤس الذى يبدو اذا نحن نظرنا اليه من الخارج ، ولكنه فى الحقيقة غنى وثراء ٠ فالغنى الجزائرى ذو المظهر الخارجى الحسن ، هو فى حقيقته فقير جاف ؛ أما ذو المظهر الردىء المهترىء الملامح من شاربيه حتى قدميه ، فهو الغنى على الحقيقة ٠ وهذا الغنى الخفى هو ينبوع الشـــعر عندنا » ٠

هذا عن الشعر ٠٠ أما الثورة ، فقد مارسها كاتب ياسين فناً بعد أن مارسها عملا فى ثلاث مسرحيات هى : « الجثة المعاصرة » ١٩٥٥ و « العقاب أو النسر » ١٩٥٩ و « الأسلاف يتميزون غيظا » التى بدأ كتابتها ســـنة ١٩٥٨ وانتهى منها سنة ١٩٦٥ ، لتعرض أول ما تعرض على مســــارح فرنسا ، ولتعرض بعد ذلك على مسارح القاهرة ٠

ولقد وجد كاتب ياسين فى المسرح ، بعد أن وجد فى الشعر ، أداة جيدة لتوصيل الأفكار ، ومنطلقا رائعا لاعلان الثورة ؛ ففى المسرح تلتقى الأجهزة الفنية بالأجهزة البشرية ، ومن المسرح يخرج الجمهور أكثر قدرة على الفعل ، وأكثر قدرة على التصور ٠ وهاتان هما أداتا الثورة ٠٠ رؤية واضحة وعمل شجاع ٠ وهذا هو مسرح كاتب ياسين ٠٠ مسرح الارادة ٠٠ الارادة التى تعمل ما تراه أو التى ترى ما تعمله ؛ والرؤية هنا لا تقف عند معنى الابصار ، بل تغوص الى الداخل ٠٠ الى حيث تعنى البصيرة ٠

وهذا ما عبر عنه كاتبنا ياسين بقوله : « من ناحيتى أريد أن أقدم مسرحا للارادة ٠ أضع فيه يدى على كل الجروح ! لو كنت حرا من كل واجب لما كتبت غير الشعر ٠٠ فأنا أعتقد أن التأثير فى القارىء أعمق من التأثير فى المشاهد ٠٠ ولكن المسرح يسمح باتصال مباشر وسريع ٠٠ ولابد فى نفس الوقت من التأثير فى أكبر عدد ممكن من الناس » ٠

ولعل مسرحية كاتب ياسين الأخيرة « الأسلاف يتميزون غيظا » هى أكثر أعمال هذا الكاتب أصالة ونضجا ؛ ففيها أفاد كاتب ياسين من تجاربه السابقة ، وفيها أودع عنصر الفكر الى جوار عنصر الانفعال ، فاكتسب الانفعال عمقاً ، بمقدار ما اكتسب الفكر دفئاً وحرارة ٠

على أننا لن نستطيع أن نعرض هذه المسرحية أو نتعرض لها ، ما لم نربطها بشكل أو بآخر بمسرحيته الأولى « الجثة المحاصرة » ، فالشخصيات هى نفسها الشخصيات ، الأخضر وحبيبته نجمة وصديقاه حسن ومصطفى

وأبوه الذى تبناه وهو طهار ، والموضوع هو نفسه الموضوع ٠٠ الجزائر والحدث هو نفسه الحدث ٠٠ حرب التحرير ، والنتيجة هى نفسها النتيجة ٠٠ الثورة كسبيل الى الحرية ٠ وهكذا تبدأ مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » من حيث تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » ٠ وبعدهما تجىء « العقاب » تلك القصيدة المسرحية الجميلة والجليلة معا ، والتى توج بها كاتب ياسين جهوده المسرحية حتى الآن ٠

فأما « الجثة المحاصرة » وهى المسرحية التى عاد الكاتب فبدل عنوانها وجعله « المرأة المتوحشة » ، فتنقع فى قسمين : القسم الأول « برولوج » عنوانه «الجثة المحاصرة» ، حكى فيه المؤلف عن صراع الفلاحين ضد الاحتلال التركى البغيض ، الذى سبق الفتح الفرنسى للجزائر ، ثم تكلم بعد ذلك عن الاحتلال الفرنسى ، فعرفنا من كلامه أن الذى يحكم الجزائر ليس حكومة فرنسا ولكن يحكمها المستوطنون ، وأن الحكومة الفرنسية تقف مكتوفة أمام أعمال الارهاب التى يشيعونها فى الجزائر ٠ والقسم الثانى «أبيلوج» عنوانه « المرأة المتوحشة » حكى فيه عن انتظار الثلاثة ٠٠ نجمة ومصطفى وحسن ، عودة الأخضر الذى يتزعم ثورة المجاهدين ، ويحمل راية المقاومة فهم لا يعرفون ان كان الأخضر لايزال حيا أم أنه قتل ، ولكن الذى يعرقوته هو أنهم فى حيرة من أمرهم ، لأن اختفاء الزعيم معناه ضرب حركة المقاومة ، واشاعة الهزيمة فى نفوس المجاهدين ٠ وأما الأخضر نفسه ٠٠ بطل المسرحية فنراه على امتداد القسمين الأول والثانى راية للثورة الجزائرية ، ثم رمزا انسانيا لثوار الجزائر ٠

وتدور المسرحية فى شارع من شوارع حى القصبة الشهيرة ، أنه شارع الفندال ٠٠ والفندال هم القبائل المخربة التى اشتهرت فى التاريخ بأعمال النهب والسلب ، وتدمير كل حضارة ، والقضاء على كل عمران ٠ ولكن الفندال الذين يرمز اليهم اسم الشارع ليسوا هم فندال القرون الماضية الذين غزوا البلاد ، ولكنهم فندال القرن العشرين من المستعمرين الفرنسيين الذين احتلوا الجزائر ٠

فى ذلك الشارع العتيق بالحى العتيق ، نرى جماعة من المجاهدين هم جماعة الأخضر ٠٠ نجمة حبيبته ، وحسن ومصطفى صديقاه فى الكفاح ، ثم أبوه الذى تبناه وهو طهار ؛ نراهم يتحاورون فيما اذا كان الأخضر قد قتل أم أنه لايزال على قيد الحياة ٠ أما نجمة فترى فى عودة الأخضر عودة الحبيب الغائب ، ويرى مصطفى وحسن فى عودته عودة رفيق السلاح ورمز المقاومة ، ولا يهم طهار ان كان يعود أو لا يعود ٠٠

فهو لا يرى فى عودته الا اسكاتا لدموع أمه التى تبكيه كل يوم ، ولا يرى فى عدم عودته الا اسكاتا لطلقات النار التى تهددهم كل حين ٠

وفيما هم يتحاورون تهب موجة جـديدة من موجات الارهاب التى يشنها المستعمرون ، تهب على حى القصبة لتحصد أرواح الأهالى ، وتفتش عن مخابىء المجاهـــدين ٠٠ ومن بين جثث القتلى وأنات الجرحى ، يخـرج الأخضر جريحا يتحـامل على آلامه ، ويتـوكأ على جرحه العميق ، وتراه نجمة فتسرع اليه لتعاونه على النهوض والاختفاء ، ولكن النزيف يثقل عليه فيلقى بظهره الى شجرة البرتقال ، ويسألها عن ظروف المقـــاومة وأحوال المجاهدين ، ولكن نجمة تستاء لهذه الأسئلة وتريده أن يسألها عن حبها له ويحدثها عن حبـه لها ٠ وهنا يقع بينهما خـلاف حاد ، هو فى حقيقته الخلاف بين واقعية المرأة التى لا تريد من الدنيا شىء سوى رجلها، لأن رجلها بالنسبة لها هو كل شىء ؛ وبين مثاليـــة الرجل الذى يضحى بحياته من أجل أمته وشعبه ، ولا يرى فى حبيبته الا قطعة من جسد هذه الأمة ، وعلامة على حياة هذا الشعب ؛ فان هو ضـــحى من أجـــل بلاده فانما يضحى من أجل حبه ، لأنه لو انتهك العدو حرمة هذه البلاد ، فانما ينتهك حرمة حبه ٠ ولـكن أصوات الرصاص سرعان ما تعلو على عتـــاب المحبين ٠٠ فقد اشتدت هجمة جنود الارهـــــاب ، وطوقوا الحى بأسره ؛ وعبثا تحاول نجمة أن تهرب آخذة معها الأخضر الذى أعيـــــاه النزيف ، وأخيرا تضطر الى الفرار وحدها ، تاركة الأخضر مستندا الى شجرة البرتقال ٠٠ وعندما تنحسر موجة الارهاب ، وتعود نجمـة ومعها مصطفى وحسن ليبحثوا عن الأخضر ، لا يجدونه عنـد الشجرة ، ويجـدون مكانه بائع البرتقال العجوز ، الذى يرى كل شىء ولكنه لا يبوح بأى شىء ٠ وبعـــد أن يحاورهم ويحاوروه يهددونه بالقتل فيعترف بأنه رأى الأخضر جريحا يحتضر ، فأنقذته مارجريت الفتاة الفرنسية التى تؤمن بحق الجزائر فى الاستقلال والحرية ، ولكنها تعيش مع أبيهـــا القائد فى جيش الارهاب الفرنسى ؛ لقد كانت تمر بسيارتها فى حى القصبة ، فرأت الأخضر على هذه الحال ، فأخذته بسيارتها الى بيتها حيث ضمدت جراحه ٠

والى بيت القائد الفرنسى يهرع الثلاثة نجمة وحسن ومصطفى باحثين عن الأخضر ، وعلى فراش مارجريت يجدونه ممددا ، وقد ضمدت جراحه ، والفتاة الفرنسية الى جواره ٠ أما مارجريت فتهرب الدماء من وجهها حين تجد نفسها محاطة بهؤلاء الثوار ، بينما تفور الدماء فى عروق نجمة حين تجـدها جالســة على السرير الى جوار الأخضر ٠ وينجح مصطفى وحسن

فى تهدئة مارجريت ، ثم يتجهان بالحـــديث الى الأخضر ، انهما يحدثانه عن ضرورة استمرار المقاومة ، وضرورة عودته لقيادة المجاهدين · وفيما هم يتناقشون يرتفع صوت مصطفى من حدة الانفعـــال ، فيـــدخل القـائد الفرنسى على اثر ذلك مندفعا من الباب ، وفى الحال يخرج حسن مسدسه ويرديه قتيلا · وترتاع مارجريت اذ ترى أباها مضرجا فى دمائه ، ولكنها لا تلبث أن تتمالك نفسها ، ناصحة اياهم أن يخرجوا فورا حتى لاينكشف أمرهم ، ولـكن أمرهم سرعان ما ينكشف فيتمكنون جميعا من الفرار ، الا الأخضر الذى يقعده النزيف عن اللحاق بهم ، فيلقى علیـــه القبض ، ويقدم للمحاكمة ليحكم عليه بالاعدام ·

وقبل تنفيذ الاعدام ، يحاول جلادوه أن ينتزعوا منه كل ما يعرفه عن أسرار حركة المقاومة ، ومخابىء المجاهدين ، ولكنه يرفض أن يبوح بأى سر ، فيعذبوه تعذيبا وحشيا ينتهى به الى الجنون · ولا يجد جلادوه معنى لاعدامه ، فيلقون به خارج السجن ، ليكون عبرة لزملائه من الثوار· ويخرج الأخضر من السجن ليجد مارجريت وحدها فى انتظاره ، فيتكىء على حبها له ، ليعود معها الى حيه العتيق ·· حى القصبة ·

وهناك فى الشارع العتيق بالحى العتيق لا يجد الأخضر أحدا فى انتظاره ، كل من يلقاه لا يلبث أن يفر منه ومن جنونه الغريب ، أما مصطفى وحسن فينصرفان الى مزاولة النضال ، وأما نجمة فتنصرف عنه وتنصح مارجريت بأن تنصرف عنه هى الأخرى ، فخير لمن يحبه أن يبتعد عنه حتى لا يراه يترنح هكذا كالمجنون الأعمى · وأمام هذا كله لا يملك طهار أبوه بالتبنى الا أن يطعنه طعنة قاتلة ، لكى يريحه من عناء جنونه وآلام عماه · ويهرب طهار ومعه نجمة ومارجريت تاركين الأخضر مضرجا بدمائه ، يحاول جاهدا أن يرتمى على شجرة البرتقال ، وأن يلتصق بها حتى يصبح هو والشجرة شيئا واحدا ·

وكالمصلوب الذى يقطر آلاما ودما ، يرى الأخضر فى نهاية المسرحية معلقا على شـجرة البرتقال ، ومن حوله جمهور غفير يستمع الى كلمـاته الأخيرة ·· تلك الكلمات التي تخرج من فمه تتحشرج ، كأنما هى صوت الشهيد يتكلم ، أو صوت كل من لا صوت له : « أيها المجاهدون ! يا أبناء حزب الشعب ! لا تتركوا مخابئكم ! ان المعركة مازالت دائرة ! » ·

وتدوى كلمـات الأخضر فى أرجاء حى القصـبة لتزلزل الجمهور من أعماقه ، فيهرع الى سفوح الجبال لينضم الى المجاهدين الثوار ، ولينتظموا

جميعا فى صف واحد ٠٠ الثورة ٠ وعندما تهب الرياح ، ويشتد البرق، وتنزل الصاعقة على شجرة البرتقال ، ويسقط الأخضر فوق الأرض ، وتختفى جثته تحت كومة من أوراق البرتقال ، عندما يحدث هـــذا كله تكون كلمة الأخضر الأخيرة قد أصبحت فكرة ٠٠ فكرة فى الرءوس وفكرة فى الأعناق ، ويكون الأخضر نفسه قد أصبح وقودا حيا لحرب التحـرير ، ورمزا رائعا لثوار الجزائر ٠

هذه هى « الجثة المحاصرة » مسرحية كاتب ياسين الجميلة والمؤسية معا ، التى تعد تذكارا حيا لثورة الجزائر ، وقراءة لا تنسى لحرب التحرير ٠٠ وهى المسرحية التى قال عنها الناقد المسرحى كلود روا أن النثر فيها موفق أخاذ ، والصور فيها تتنفس كالأفكار سواء بسواء ، كما قال أيضا : « يوجد فى كاتب ياسين شيطان بوسيه ، كما يوجد فيه ملاك أسود هـو ملاك الثورة ٠ ولذلك كانت مسرحيته أوراتوريو غنائى صلب وقاس ٠٠ باروكى وغريب » ٠

أما مسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » فتبدأ من حيث تكاد تنتهى مسرحية « الجثة المحاصرة » ، فمن هم هؤلاء الأسلاف الذين يتميزون غيظا ؟

انهم الآباء والأجداد الذين نسوا ماضيهم الجزائرى المجيد ، نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب ، ولكنهم أهابوا بالأجيال القادمة أن تناضل من أجل شرف العيش ، وكرامة الحياة ٠٠ من أجل الجزائر ٠ « نحن السلف ، نحن الذين يحيـون فى الماضى ، نحن أقوى الجماعات ، عددنا دائما فى ازدياد ، وننتظر معونة ، ونزن الأشـياء بميزان دقيق ، ونملى شرائعنا ، نحن رؤساء قبيلة السلف ، نشعر أحيانا بالميل الى محادثة الأرض ، الى بث الشجاعة فى نفوس أولادنا » ٠

وعلى الرغم من طول فترة الصمت التى زادت على المائة عام ، هبت الأجيال الشابة فى الجزائر هبة قوية وعنيدة ، هبة تكاد تكون انتحارية بل كانت كذلك بالفعل ، هبة استشهد فيها مليون جزائرى ، استشهدوا بعد أن عرف الشعب كله طريقه ، وبعد أن وجد الشعب خلاصه ٠٠ طريق الحرية والثورة :

« أسلحتنا ساذجة وخطيرة ٠
مثل الجمهور الذى تجذبه النبوة فيهرع
أجل الهزيمة الدهرية سوف تغسل ٠

وتعود أرضنا طفلة ، وتشتعل حمياها من جديد ! »

والمسرحية تدور أحداثها فى الجزائر منذ عشرين عاما ، تدور حول « الأخضر » حبيب « نجمة » الذى يخرج من السجن مصابا بالجنون من أثر التعذيب ، وتحاول « نجمة » أن تعالجه بما يشبه الزار ، ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب « نجمة » بالجنون هى الأخرى ، ولكنه جنون غريب هذه المرة ، جنون من يخلع ثوب الحب ليرتدى درع الحرب ، جنون من أقسم أن يفتدى بكل سنة من عمر « الأخضر » جنديا من جنود العدو ، ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » :

« دائما كنا وحيدات

لكننا اليوم نصل الى نهاية المطاف ،

اما الآن أو لا شيء أبدا » .

ان « نجمة » فى الحقيقة هى الجزائر الخالدة ، الجزائر التى أدمتها جراح الحرب . فهى رمز للجزائر التى تحب وتكره فى نفس الوقت ، وهى عندما تواجه ماضيها انما تسأل الأجداد عن تراثها ، وتدخل معهم فى حوار عنيف ، أما عندما تصاب بالجنون فهى تصاب به من فرط الحسرة ، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب ، مما دعا « طهار » زوج أمه ، وأبوه بالتبنى الى قتله رحمة به .

وهكذا تنضم « نجمة » الى جيش التحرير مع زميلاتها من المجاهدات، ويعود الحب ليأخذ مجراه وسط المعركة ، وان كان هنا قد غير مجراه .. فهو يسيل كالدماء وسط الجرحى والموتى ورائحة الصديد ، بل وسط نيران المعركة . فمصطفى وحسن يتطاحنان من أجل الفوز بقلب نجمة ، ولكن الأمر ينتهى بأن يقتل مصطفى زميله حسن ، وأخيرا تموت نجمة . وبموتها تموت فترة من أحلك الفترات فى تاريخ الجزائر : فتـــرة الاحتلال البغيضـــة .

وأخيرا يردد الكورس فى نهاية هذه المسرحية « الأسلاف يتميزون غيظا » هذا النداء القوى الصارخ : الى الميدان ! الى الميدان ! الى الميدان ! فالموتى لم يتركوا مكانا لينام فيه الأحياء ! .

« لم يبق هناك حب ، لم يبق أحد ، لم يبق الا أنا . لم يبق الا أنا، طائر الموت ، رسول الأسلاف ! » أما طائر الموت هذا فهو العقاب الذى أصبح رمزا للأخضر ، فبعد أن كان الأخضر يقود حركة المقــاومة ، أصبح

العقاب روحا تهيمن على الثوار ، وتشحذ عزيمة المجاهدين • وكما ان العقاب هنا هو البديل الرمزى للأخضر ، فالأخضر نفسه هو البديل الأدبى لكاتب ياسين •

ولعلنا نجد في الأصل البدوى الذى ينحدر منه كاتب ياسين ، تفسيرا لتلك القوة الغريبة التى تشده الى الأجداد ؛ وكأنه يتمثلهم طيورا جارحة تملأ سماء الجزائر ، أو روحا قلقة هائمة لا تجد سبيلا الى الراحة، أو قتيلا توانى أحفاده عن الثأر له ، فاذا بهم ينقلبون عقابا هرما يحوم فوق رءوس الأحفاد ، يحاصرهم ، ويسد عليهم الآفاق ، يستصرخ فيهم المروءة والشرف ، ويهيب بهم أن يناضلوا من أجل استقلال البلاد •

ان العقاب •• طائر الأسلاف يظل دائما أبدا فى اثر الأحفاد •• كالظل •• كصوت الضمير •• كعين الله ••

« أيها العقاب ابتعد ! أعرف ، أعرف ، أنك الأخضر القديم ، أنت الحيوان الرهيب المغتذى من جثته ، أنت طائر الأسلاف » •

أما صاحبة هذا الصراخ فهى « المرأة المتوحشة » التى أصبحت رمزا لنجمة ، كما أصبح العقاب رمزا للأخضر •• انها هنا تستحث النسوة أن يناضلن هن الأخريات من أجل حرمة الأرض ، ومن أجل بكارة الحياة •

وبذلك تعود « نجمة » ويعود « الأخضر » ، يعودان من جديد رمزا للثورة المقدسة ، والثأر الخالد ، حتى يكتب النصر لأرض الجزائر ، ويحصل الأحفاد على حريتهم واستقلالهم ، فتقر بذلك عيون الأسلاف ، ولا يتميزون بعد ذلك غيظا • وعلى هذا المعنى ، وبهذا النشيد ، تنتهى مسرحية « العقاب » :

« عيون الأسلاف باتت قريرة •
منذ أن أدركنا كنه رسالتهم ،
وأذبنا أغلالهم ، وعشنا حلمهم ، وسهرنا رقادهم
عيون الأسلاف باتت قريرة • »

وهكذا •• هكذا رأينا كيف كانت الحرية والثورة هما القيمتان الأساسيتان فى حياة كاتب ياسين الشعرية والمسرحية ؛ واذا جاز لنا أن نلخص رسالة هذا الكاتب فى عبارة واحدة ، لما وجدنا أفضل من هذه العبارة : « أنت ثائر اذن فأنت حر » •





البحث عن الذات الأفريقية

* الالتزام عند هذا الكاتب ليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى وانما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحى أو الحضارى ، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الافريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقي الجديد .



الاديب أى أديب يكون أصـــيلا بمقدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معاصرا بمقدار مايعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الاديب ٠٠ **الطيب صالح** ٠

وقد يبدو الاسم جديدا على القـــارىء العربى ، ولـكن الواقع أن صاحبه ليس جديدا على اللغة العربية ، فكتاباته تدل على تمرس طويل بأساليب العبارة ، ومعايشة حقيقية لأسرار الكلمة ، وادراك واع لمزايا اللغة فى الفن والتعبير ، سواء فى أحكام الاعراب ، أو صيغ المشتقات ، أو ظلال الأسماء والافعال ، أو تلاقى تعبير الحقيقة وتعبير المجاز ٠ وليس غريبا أن نكتب عن أديب عربى فنقول انه يعرف لغته العربية ، فى هذا الوقت الذى كثرت فيه الكتابات الأدبية التى لا يمكن أن تنتسب الى هذه اللغة بأى حال ، فهى تركيبات ملتوية ، وعبارات ملفوفة ، أقرب الى الشعارات أو المصطلحات أو الرطانة المترجمة ، منها الى التعبير العربى السليم ٠

على أن ملكة هذا الكاتب لا تقتصر على ادراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك الى تفجير ما فى اللغة من طاقات وممكنات ٠٠ فهنا الصورة الحسية التى تحرك قوة الخيال ، والبصر الموحى الذى يثير كوامن النفس ، واللقطة الجزئية العـــابرة التى تفضى بنا الى المعنى الكلى اللامحدود ، وكلها صفات شاعرية استعارها الكاتب من أصالة هذه اللغة الشاعرة ، ليطعم بها نثره الفنى ، فاذا هو نثر فياض بالصور ، ثرى بالأضـــواء والظلال ، ملىء بالشحنات الوجدانية الموحية ، والعبـارات الوصفية الرشيقة ، والاستعارات المجـازية المنتقاة ، وهى جميعا بمثابة الخطوط والألوان التى تتآلف فيما بينها ، وتتكامل فى لوحة حية كبيرة

رائعة ، كل ما فيها يصرخ من فرط الحياة ، وكل ما فيها يستهدف وحدة الموضوع وقوته وابراز ما فيه من أبعاد وأغوار ٠

وعلى ذلك فكاتبنا ليس هو الأديب الذى يجيد الحشو ويكثر من الثرثرة ، وانما هو الفنان الذى يلقى بكلماته على الورق ، فاذا هى كالألوان على اللوحة ، تترابط فيما بينها وتتماسك ، بحيث تنمو الرواية بين يديه نموا من الداخل ، ككل الأعضاء الحية ، وبحيث تتخلق فى النهاية وحدة عضوية حية كاملة ، فيها كل ما فى الكائن الحى من أسباب الحياة ٠٠ وهذا هو معنى الخلق الفنى عند كاتبنا الفنان ، بل هذا هو معناه عند كل فنان عظيم ٠

ولعل أهم ما يثير الانتباه فى فن هذا الكاتب ، هو أنه ليس كغيره من الفنانين الخلص الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفنى ، من نسيج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التى تشد الأنفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن فى أيديهم الى حلى زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشـــة فيها للواقع ، ولا تعبير فيها عن المجتمع ٠ ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة ، أو مشكلات سياســـية عاجلة ، فيغرقون بذلك فى هوة الأدب التقريرى ، ومايتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة ، وانما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن ، بحيث يصدر فى أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الأدب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى ٠

فالقضية الفكرية الملحة التى تؤرق وجدان هذا الكاتب ، هى قضية البحث عن الشخصية الافريقية الأصيلة ، وسط طوفان جارف من أضواء الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية أن تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم ، محاولة بعث ما فى هذا الماضى من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعامتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثره العميق بالفن الافريقى ، سواء فى النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لا يمكنها أن تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية ، على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان فى هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية أن تخطط لحاضرها على أساس غير علمى ، أو تبنى مستقبلها على غير أساس من الصناعة ؟

واذا كانت هـذه الشـخصية الافريقية ترفض كلا الطـريقين ، ولا يمكنها أن تطيق واحدا منهما لأن كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين ٠٠ وما هو هذا الطريق الجديد ؟ تلك هى القضية التى تؤرق وجدان كاتبنا الأديب ، والتى نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذى يقتصر على الجانب السياسى أو الاجتماعى وما يحتويه من مشكلات مرحلية مباشرة ، وانما هو الالتزام بمعناه الأعمق والأعرض ، وهو المعنى الروحى أو الحضـارى ، الذى يبحث عن الجذور العميقة للشـخصية الافريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقى الجديد ٠

من هذين الجانبين ٠٠ الابداع الأدبى على مستوى الفن ، والموقف الحضارى على مستوى الفكر ، يمكننا أن نتناول رواية الطيب صالح الجميلة والجليلة معا ، والمسماة « عرس الزين » ٠ على أننا لا نستطيع أن نتناول هذه الرواية بمعزل عن أخت لها سبقتها الى النشر ، ولا يمكننا أن نعزل ما بين الأختين فنيا وفكريا ، طالما أن الثانية تبدأ مباشرة من حيث تنتهى الأولى ، وهى المسماة « موسم الهجرة الى الشمال » ٠ فاذا كانت الرواية الثانية بمثابة رحلة العودة الى الداخل ٠٠ داخل الذات السودانية حيث السودان ٠٠ الأرض الأم ، فان الرواية الأولى هى رحلة الانطلاق الى الخارج ٠٠ الى الحضارة الغربية حيث لندن ٠٠ القـاعدة المنهجية لهذه الحضارة ٠

فهنا رواية تصور موقف الانسان الافريقى الجديد تجاه هذه الحضارة، الانسان الذى ترسبت فى نفسه كل معانى الحدة والعنف والصراع ، وسطعت فى قلبه شمس أفريقيا الباهرة ، فتحفزت حواسه لمقت الرجل الأبيض ورسالته الزائفة فى تمـدين الشـعوب المتخلفة أو الشـعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل الأبيض فى قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشرى ، وصب عليه الاستغلال، ونزل به الاضطهاد ، لا من الوجهة السياسية وحدها ، بل من الوجهـة العنصرية كذلك ، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التى يعانيها النصـف الثانى من القرن العشرين ، هى كما قال الكاتب الزنجى ادوارد دى بوا « هى مشكلة الفاصل اللونى »

وهكذا محمـلا بكل هذه الرواسب ، مزودا بكل هذه المتبقيات ، سـافر مصطفى سعيد بقلبه الأبيض وبشرته السوداء الى لندن ؛ ولندن فى الرواية مدينة ذات بعدين ٠٠ لندن العلم ولندن الاسـتعمار ، فقد

كانت هذه المدينة هي القاعدة التى انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الأولية لادارة مصانعها ، وعن الأسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان السودان من نصيب انجلترا فاتخذتها الاخيرة مزرعة ومنجما وسوقا . واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة ، حيث يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا فى الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا في الادب ، ومدرسا لامعا فى احدى جامعات انجلترا . وهذه الجوانب لم يضعها الكاتب جزافا فى الرواية ، وانما لكل جانب دلالته الرمزية .. فدراسة الاقتصاد تعني أن الانسان الافريقى الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر ، أو على مفتاح العلوم فى هذا العصر . واتساع ثقافته بحيث تشتمل على ألوان من الآداب والفنون ، معناه أنه لم يقف عند تطوير عقله فحسب ، بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، وأكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كتابى من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله بالتدريس فى احدى الجامعات ، فلا معنى له الا أن هذا الانسان قد بدأ يثأر لماضيه ، ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعنى عقد صلح حضارى بين الانسانين الأبيض والأسود ، ولا معناه أن الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى ؛ فهذه كلها قشور فوق السطح ، لا تكاد تمس اللباب ، لتكشف عن عمق المأساة وعنف المشكلة .. ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة ، لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما داميا مروعا ، اصطداما يرجع فى أسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسية فى الصراع الكبير .. مشكلة اللون .. فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال أسود اللون ، وعندما يقع فى علاقات وجدانية مع أربع فتيات انجليزيات ، سرعان ما تنتهى هذه العلاقات جميعا نهاية أليمة حادة ، فيها من الجليدية والبرود ما فى طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما فى طبيعة هذا الأسود القادم من افريقيا ..

« هذه الأرض لاتنبت غير الأنبياء .. هذا القحط لا تداويه الا السماء. هذه أرض اليأس والشعر » .

اما علاقاته بالفتيات الثلاث ، فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الأخرى ، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذى لم يلبث أن انتهى هو الآخر بالموت . لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهى مستلقية على سريرها ، بعد أن أغمد سكينه الحاد

فى صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عطيل المغربى بيده السوداء فوق عنق ديدمونه فأرداها قتيلة • وكان من الطبيعى أن يحدث هذا من مصطفى ، أو أن يقع هذا للفتى السودانى الأسود ، فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقى ، الذى يحتوى على كل معانى التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة ؛ ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتى أكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، أو العلاقة الشهوانية الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة ، فى جو من الخيال الافريقى الساخن ، الذى لم يعهدنه من قبل فى فتور الشباب الاوروبى ، الذى يمس فيهن الأسطح دون أن يهزهن من الأعماق • وكان هو من ناحية لا يطيق هذه العلاقة التى تهين فيه الانسان ، وتجرح فيه الكبرياء ولكنه من ناحية أخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الاوروبى ، ويشعر برغبة عنيدة فى الثأر من هذا المجتمع • ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا أيضا كان سأمه منهن فى نهاية الأمر ، مما دفع بهن جميعا الى الانتحار •• لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة أدمنها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومى • وفى هذا التصوير اشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين أوروبا المادية الاستغلالية ، وبين افريقيا الجوهرة السوداء ، فعبثا تحاول أفريقيا أن تمد يدها لأوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تيأس من محاولاتها ، ستدير ظهرها وتنصرف ، تاركة أوروبا تتجمد فى جليدها ، الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة •

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التى قبلت منه الزواج، والتى لم تختلف فى كيفها عن علاقته بالفتيات الأخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج • ولم تكن أقل شذوذا وان كانت أكثر هوسا ، فقد أدمنت جسده ادمانا شديدا ، جعل علاقتها به كالفعل المنعكس الشرطى ، الذى لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ ؛ ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجى أنها أوربية وهو أسود ، وأنها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، فهى قادرة على الاستغناء عنه فى اى وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء • وعلى هذا الأساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه ألوان العذاب ، بقصد تحطيم

الانسان فى داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر أدنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب ، وليس من اليسير أن يلتقيا • وأخيرا هددها بالقتل، فلم تفزع لهذا التهديد ، حتى قرر بالفعل أن يقتلها ، فاستسلمت لقراره فى رغبة مجنونة جامحة ، ورقدت فى سريرها تستحثه أن ينفذ هذا القرار • لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة ، الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها فى آخر الأمر ، وفى ذلك أيضا اشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآرى والحامى ، التى لا بد أن تودى بالأوربيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله •

« أحسست أنها تصدقنى لأول مرة ، هذه الليلة ليلة الصدق والمأساة ، أخرجت السكين من غمده • جلست على حافة السرير وقتا أنظر اليها • كنت أرى وقع نظراتها حيا ملموسا على وجهها • نظرت فى عينيها فنظرت فى عينى ، وتماسكت نظراتنا واشتبكت ، فكأننا فلكان فى السماء اشتبكا فى ساعة نحس » •

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية فى انجلترا ، فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن • وبعد سبع سنوات قضاها فى أحد سجون لندن ، خرج وفى عقله رؤية جديدة ، وفى قلبه يقين آخر ، أن الانسان الافريقى الجديد لن يستطيع أن يؤكد وجوده الحقيقى الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، أو من خلال اطاره الحضارى العام • أما اذابة الوجود الافريقى فى الكيان الأوروبى ، فهى محاولة عقيمة فاشلة ، لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب • فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده ، والانسياق وراء المدنية الغربية ؛ ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره ، وتحقيق نجاحات فى دول الغرب ، وانما معناها الابقاء على جوهر الحضارة الغربية ، وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل ، بقصد تطويره نحو الأفضل ، والنهوض به نحو ما هو أكثر اكتمالا •• هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة ايجابية خلاقة فى معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدى دورها الحقيقى فى انماء الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفى اطار هذا الواقع تستطيع بحق أن تستمد وجودها الفعلى ، وأن تمارس نشاطها المشروع • ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة ، والتأثير المتبادل على الصعيد العالمى •

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الأصلى ، الى الأرض

الأم ، الى حيث يكون منتجا ومفيــدا • وفى السودان ، فى احدى القرى الصغيرة ، اشترى مصطفى بضعة فدادين ، عمل فيهـا بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هى « حسنة بنت محمود » التى عاش معها حيـــاة سعيدة هانئة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للأسلاف وفيها التناغم مع الطبيعة ، وفى ظل هذه الحياة الزوجية السليمة ، استطاع مصطفى أن ينجب ولدين ، اشارة الى أن الجنس عندما يوضع فى اطاره الصحى وهو الحب ، يصبح طاقة انسانية خلاقة ، قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قـــوة حيوانية جامحة تؤدى الى الهلاك والتدمير • وتمضى الحياة بالفتى السودانى بســـيطة وأصيلة وصـــادقة ، الى أن يموت غريقا فى أحد الفيضانات التى اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض أهالى القرية • ولا تطفو جثته فوق السطح ، وانما تغوص فى الاعماق ، لترقد فى القاع ، متحدة بصلب النيل •• واهب الحياة للقارة الافريقية •

« تريد ان تعرف حقيقة مصطفى سعيد ؟ مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبى الله ، الخضر ، يظهر فجأة ويغيب فجأة • والكنوز التى فى هذه الغرفة هى كنوز الملك سليمان ، حملها الجان الى هنا • وأنت عندك مفتاح • افتح يا سمسم ، ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس » •

وعلى الوجه الآخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » وفيه لذكرى زوجها ، الذى ذاقت معه طعما جديدا للحب ، ونكهة جديدة للحياة ، بعد أن اســـتطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحـــدود ، ودنيا أعمق من دنيـاها البسيطة • لقـــد أفادت من علمه ومدنيته ، وبفضلهما أحست أنها تقدمت الى الأمام ، ومن هنا كانت رمزا رائعا للســـودان •• الدولة النامية المتفتحة لكل الأشـياء ؛ لكل جديد فى العلم ، وكل نافع فى الحضارة ، والمستجيبة أيضا لكل النداءات ، بشرط أن تكون صـــديقة وأمينة وعادلة • ولذلك نرى « حســـنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الريس » ، وهو عجوز سودانى من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ، ولا تجد بدا من أن تقتله وتقتل نفسها هى الأخرى ، لقد أخذ مصطفى بيدها الى الأمام •• الى عالم جديد ، وليست الآن على استعداد لأن تتخلى عن هذا العالم وتتقهقر الى الخلف ، لأن تصبح متعـة أو متاعا لرجل عجوز ، بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا الى جوار فتى شاب ، زكى ومتحضر ؛ لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلا رمزيا

لكل معانى التخلف والرجعية ، والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور ، مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق • ولم يكن يسيرا بالنسبة لهـذه الفتاة السودانية الجديدة أن تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقى ، وقربانا لتمردها على تقاليد البيئة ، وعلى انطلاقها الى الأمام •

وبهذه النهاية الأليمة الرائعة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل ، تنتهى رواية « موسم الهجرة الى الشمال » لتبدأ رواية « عرس الزين » • أو بعبارة أخرى تنتهى رحلة الانطـلاق الى الخارج •• حيث الحضارة الغربية ، لتبدأ رحلة العودة الى داخل •• داخل الذات الافريقية ؛ وكأن كاتبنا هنا لم يطرق باب الأمل المثالى ، الا من وراء آخـر درجة من درجات اليأس • فهنـا رواية أقل طولا ولكنها أشد تركيزا ، وفى الوقت ذاته على جانب أكبر من التشويق ، فلا يمكن للقـارىء عاديا كان أو مثقفا أن يمل سطرا من سطورها ، أو كلمة من كلماتها ، فما أن يضع عينه عليها حتى ينفعل بكل كلمة ، ويتفاعل مع كل سـطر • والرواية تصـور بحث هذا الكاتب عن الملامح الحقيقية للنفس الافريقية ، وسط مجموعة من الأطر التراثية والبيئية والاجتماعية ، هناك فى السودان •• حيث البساطة الحلوة ، والطبيعية البكر ، والانسان على الفطرة •

والرواية من أولها الى آخرها تدور حول شخصية شديدة التركيب ، ولا أقول التعقيد ، هى شخصية الزين ، الذى يحاول أن يتزوج من احدى بنات القرية ، ويقع خبر زواجه على أهالى القرية وقع العاصفة التى تهب ، أو السيل الذى ينزل ، أو الغابة التى تحترق ، شىء من هذا القبيل له صلة بالظواهر الطبيعية ، لأن الزين نفسه كان ظاهرة طبيعية •

« سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يعرس » •

وكاد الوعاء يسـقط من يدى أمنة حتى استغلت حليمة انشغالها بالنبأ فغشتها اللبن ، وسقط حنك الناظر من الدهشة حتى نجا الطريفى من العقاب ، أما عبد الصمد فلم يخلص دينه من الشيخ على فى ذلك اليوم، ولما انتصف النهار كان الخبر على كل فم ، وكان الزين على البئر فى وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء ، ويضاحكهن كعادته ؛ يرمى الأطفال بالحجارة ، ويجر ثوب فتاة مرة ، ومرة يهمز امرأة فى وسطها ، ومرة يقرص أخرى فى فخـذها ، والأطفـال يضحكون ، والنساء يتصارخن ويضحكن، وتعلو فوق ضحكهن جميعا الضحكة التى أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين •

« أجل ‥ فالاطفال حينما يولدون يستقبلون الحياة بالصريخ ، أما الزين فالذى يروى عنه أنه أول ما مس الارض انفجر ضاحكا ، وظل هكذا طول حياته » ٠ والكاتب هنا يؤكد ملمحا أساسيا فى الشخصية الافريقية ‥ هو الفرح بالحياة ، فالذات الافريقية ذات ملتحمة بالحياة التحاما يكاد يكون عضويا ، بل هو التحام تنتفى فيه الثنائية القائمة بين الذات والوجود ، ليصبح الاثنين معا كلا واحدا ٠ هذا الكل لا يصدر فى نشاطه عن مصارعة الطبيعة كما هو الحال فى الشخصية الاغريقية ، بل عن التناغم والتناسق مع الوجود كله ؛ فهو متفتح أمام كل الاشياء ، أمام كل الاتصالات ، أمام كل النداءات ، أمام أهون نسمة كما يقول **سنجور** وأدنى نفثة ٠ وتفسير ذلك عند الشاعر الافريقى أنه يجد كل الاشياء وفيرة وصديقة وأمينة فيستجيب لها على الفور ، ويتجه نحوها بوجدانه كله ، تاركا نفسه على سجيتها « لأنه دائما موجود فى الحاضر » ٠

على ان الوجود فى الحاضر أو التواجد فى الزمن ، ليس هو كل أبعاد الشخصية الافريقية ، بل هناك بعد أهم من ذلك بكثير ، ليس هو الماضى ولا المستقبل لأنه فوق الزمن وخارج اطاره ٠ هو ما أسماه **فروبنيوس** فى كتابه « مصير الحضارات » بالصوفية الطبيعية ، وما أكده الطيب صالح فى شخصية الزين ٠ واذا كانت الصوفية فى جوهرها هى فلسفة الحب ، فقد كان توفيقا من الكاتب أن جعل مدار هذا الحب هو الانسان ، ثم التوحد من خلال هذا الحب ، مع القوى الكونية أو ما وراء القوى الكونية ‥ أعنى الله ٠ « أصبح الزين رسولا للحب ، ينقل عطره من مكان الى مكان ٠ كان الحب يصيب قلبه أول ما يصيب ، ثم ما يلبث أن ينتقل منه الى قلب غيره ، فكأنه سمسار أو دلال أو ساعى بريد ، ينظر الزين بعينيه الصغيرتين كعينى الفأر ، القابعتين فى محجرين غائرين ، الى الفتاة الجميلة ، فصيبه منها شيء ــ لعله الحب ؟ ينوء قلبه الأبكم بهذا الحب ، فتحمله قدماه النحيلتان الى أركان البلد ، يجرى ها هنا وها هنا كأنه كلبة فقدت جراءها ، ويلهج لسانه بذكر الفتاة ، ويصيح باسمها حيثما كان ، فلا تلبث الآذان أن ترهف ، وما تلبث العيون أن تنتبه ، وما تلبث يد فارس من بينهم أن تمتد فتأخذ يد الفتاة ٠ وحين يقام العرس ، تفتش عن الزين فتجده اما مسخرا يملأ القلل والأزيار بالماء ، أو واقفا فى منتصف الساحة عارى الصدر ، فى يده فأس يكسر به الحطب ، أو بين النساء فى المطبخ يعاتبهن ويعطينه من آن لآخر قطعا من الطعام يملأ بها فمه ، وما يفتأ يضحك ضحكته التى تشبه نهيق الحمار ‥ وتبدأ قصة حب أخرى » ٠

هكذا كانت قصة حبه لعزة ابنة العمدة ، ثم قصة حبه لحليمة حسناء القوز ، وأخيرا قصة حبه لعلوية ابنة محجوب ٠٠ « وكان الزين يخرج من كل قصة حب كما دخل ، لا يبدو عليه تغيير ما ، ضحكته هى هى لا تتغير ، وعبثه لا يقل بحال ، وساقاه لا تكلان عن حمل جســمه الى أطراف البلد » ٠

غير أن انطلاقة الزين هنا ، وفرحه بالحياة انما هى شىء يختلف عن انطلاقة زوربا ، باعتبــاره سليل الحضارة الديونيسية ، فزوربا يعشق الحياة البوهيمية والانطلاق الدنيوى ، كأنه اللحن الموسيقى المنطلق الذى لا يحده نظام ، ولا يغله قانون ، أما الزين فهو لايبالى بشىء ، ولكنه فى الوقت ذاته يهتم بكل شىء ٠٠ لا يخرج على القانون الا ليتبع بدلا منه قانونا آخر ، ولا يشــيع الفـوضى الا من أجل أن يتبع النظام ٠ لذلك حرص الكاتب على أن يربط فى شخصية الزين بين فكرة الحب وفكرة الزواج ، فالحب هنا ليس غاية فى ذاته على نحو ما نجده فى الحضارة الغربية ، وانما هو سبيل الى غاية أبعد وأعمق ٠٠ هى الحياة ، واستمرار الحياة ٠ ذلك لأنه اذا كان التناغم مع الطبيعة من ســمات الشـخصية الافريقية ، فمن سماتها أيضا الولاء للعشيرة ، فالوحدة العائلية هى أساس الحضارة الافريقية ، والعشيرة هى الخلية الاجتــماعية الاساسية لهذه الحضارة ٠

لهذا كله حرص الكاتب على ألا يجعل من الحب أغنية تعزف بل حياة تعاش ، لأن الحب لذاته على نحو ما رأينا فى « موسم الهجرة الى الشمال » انما هو عقم وجفاف ، بينما الحب الذى يفضى الى الزواج ، هو الخصوبة والثراء ، ثم هو الايمان بالعشيرة والولاء للحيــاة ٠ وتلك هى ديانة الزين ، التى تفتحه على الأشياء ، وتجعله على اتصال دائم بالينبوع الأصلى الذى تصدر عنه كل الأشياء ٠٠ على العكس من زوربا الذى حرر نفسه من الديانات والفلســفات بقصد تجربة كل شىء بحرية كاملة ، فما كان منه الا أن فقد ايمانه بالانسان والاله والشيطان جميعا ، ولم يجد أمامه سوى هاوية الزوال يحتضنها بلا أمل :

« أنا لا أومن الا بزوربا ، لا لأن زوربا هو أفضل الناس بل هو حيوان مثلهم ، ولكن لأن زوربا هو المخلوق الوحيد الذى امتلكه فى حوزتى وأعرفه عن ظهر قلب ٠ أما الباقون فانهم أشباح ٠٠ اننى أرى بهذه العيون ، وأسمع بهذه الأذن ، وعندما أموت سيموت معى كل شىء ٠٠ سيسقط عالم زوربا الى القاع المظلم بلا رجوع » ٠

وببراعة الكاتب وروعته ربط الطيب صالح بين يقين الحب ويقين الايمان ، فقد كان يحدث للزين ما يحـــدث من دخول فى الحب وخروج منه الى حب آخر جديد ، دون أن يصيبه وهن فى الروح أو فقر فى الاقبال على الحياة ، حتى كان الحب الذى شكل نقطة التحول فى حياة الزين ، حب الفتاة التى لم يكن يتحدث عنها أبدا ، ولا يعبث معها أبدا ، الفتاة التى تراقبه بعيون حلوة غاضبة ، فاذا رآها مقبلة صمت وترك عبثه ومزاحه ، واذا رآها من بعيد فر من بين يديها وترك لها الطريق ٠ هذه الفتاة هى التى راهن عليها الزين رهانا روحيا ، من قبيل الرهان الذى دخل فيه **كيركيجارد** مع الفتـــاة التى أحبها وأحبته ، والتى اعتقد أنه اذا كان لديه ايمان حقيقى كما الايمان الذى كان لدى ابراهيم ، فان المعجزة أيضا لا بد أن تحدث ، ولا بد أن تعود اليه الفتـــاة كما عاد اسحق الى أبيه ٠ ولكن الفتاة لم تعد كما عاد اسحق ، لأن ايمان كيركيجارد كان ايمانا عقليا ، على العكس من ايمان ابراهيم الذى هو فى صميمه ايمان روحى ٠ وهذا هو الفارق بين ايمان النبى وايمان الفيلســـوف ، ايمان الفيلسوف ايمان بالعقل ، ومن ثم فهو ايمان مغلق لاتجاهه الى الداخل ، أما ايمان النبى فهو ايمان بالقلب ، ومن ثم فهو ايمان اشمل لانفتاحه على الخارج ٠ وايمان الصوفى أقرب الى ايمان النبى منه الى ايمان الفيلسوف، لذلك كسب الزين الرهان وكانت له الفتاة ٠

ولكن ٠٠ من هى هذه الفتاة ؟ قبل أن نعرف من هى هذه الفتاة، وكيف كانت للزين ، لا بد لنا قبلا من أن نلمس ذلك الجانب الصوفى فى شخصية الزين ، الذى كان سبيله الى الظفر بحب الفتاة ، ومن ثم الى اليقين بوجود الله ٠

روجت أم الزين أن ابنها ولى من أولياء الله ، فأدى ذلك الى تأكيد صـــداقته مع الحنين ، والحنين هو ذلك الرجل الغريب الأطوار ، الذى كان يقيم فى البلد ستة أشهر فى صلاة وصوم ، بعدها يغيب ستة أشهر ثم يعود ، دون أن يدرى أحد أين ذهب ، أو ماذا أكل ، أو ماذا شرب ؛ كل ما يعرفونه عنه قصصا غريبة يتناولها الناس ٠ وما كان الحنين يحادث أحدا من أهل البلد الا الزين ، فهو الوحيد الذى كان يأنس اليه ويهمس له ويتحدث معه ، وكان اذا قابله فى الطريق عانقه وقبله على رأسه وناداه « المبروك » ٠ الى أن وقع ذلك الحادث الكبير فى حياة الزين، بل وفى حياة البلد كلها ، حادث انقضاضه على سيف الدين محـاولا أن يقتله ، بعد أن أمسك به ورفعه فى الهواء بعنف ، ثم رماه على الأرض ،

ثم شده من رقبته ، ولم يفلح الجميع فى ابعاده عن سيف الدين ٠٠ أحمد اسماعيل أمسك بذراعه اليمنى ، وعبد الحفيظ بذراعه اليسرى ، والطاهر الرواسى أمسك به من وسطه ، وحمد ود الريس أمسك بساقيه ، وسعيد أمسك بساقيه أيضا ، لكنهم جميعا لم يفلحوا ٠٠ فقد تدفقت فى جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقة لأحد بها ، قوة يعلم أهل البلد جميعا أنها « قوة خارقة ليست فى مقدور بشر » ٠

وكاد الرجل أن يهلك تماما ، بل لقد جزم بعضهم بأنه قد مات بالفعل ، الى أن انبثق صوت الحنين هادئا وقورا «الزين المبروك ٠٠ الله يرضى عليك» فانفكت قبضة الزين ، ونجا سيف الدين من موت يؤكد هو نفسه أنه قد رآه وجها لوجه ٠ وعندما سأله الحنين عن السبب الذى دفعه الى قتل سعد الدين ، حكى له الزين عن قصة حبه لأخت سعد الدين ، تلك الفتاة التى أحبها وأحبته ، ولكن أهلها زوجوها لرجل آخر ، وعندما حاول الزين أن ينقذها فى ليلة عرسها ، هوى سعد الدين بفأسة على رأس الزين فأفقده الوعى ، وأسال منه الدماء ٠ وما كان من الحنين بعد أن سمع القصة الا أن طيب خاطر الزين بصوته العميق الآتى من البعيد : « يا المبروك٠٠ باكر تعرس أحسن بنت فى البلد دى» ٠ ومن يومها وحادث الزين والحنين وسعد الدين عالق بأذهان الجميع ، بل لقد تأثرت حياة كل واحد من أولئك الرجال الثمانية أبطال الحادث بطريقة أو بأخرى ، فهم يروون المعجزة تلو المعجزة مما حدث فى ذلك العام الذى يسمونه «عام الحنين» ، ويردون ذلك كله الى أن الحنين ، ذلك الرجل الصالح ، قال لأولئك الرجال الثمانية فى تلك الليلة المباركة قبيل صلاة العشاء : « ربنا يبارك فيكم ، ربنا يجعل البركة فيكم » ، وكانما قوى خارقة فى السماء قالت بصوت واحد : « آمين » ٠

ولا شك أن أصالة الكاتب هى التى حدت به الى اضفاء النزعة الصوفية على مضمون روايته ، وعلى شخصية الزين ، باعتباره التعبير الأعلى عن الذات السودانية ٠ فالباحث عن النزعات الفلسفية فى الفكر السودانى عامة ، فى القديم والحديث ، لا يجد بابا أوسع من باب التصوف ، فهو أبرز دعائم الفكر السودانى على الاطلاق ، سواء فى العصور الوثنية عندما كان مرتبطا بالتراث المصرى القديم ، وكان مجاله كله هو التقرب الى الآلهة ٠ أو فى العهد المسيحى عندما سادت النزعات الداعية الى فلسفة الخلاص من رق الأبدان ، أبدان الأجساد ، وأبدان كل ما هو دنيوى على الاطلاق ، الى أن جاء العهد الاسلامى الذى بدأ مع سلطة الفونج، وانتشرت

فيه الدعوات الجديدة الجانحة الى الزهد فى الحياة ، والتمذهب بمذاهب التصوف المختلفة ٠

ونعود الى عام الحنين ، لنجد أنه على كثرة ما وقع فى هذا العام من معجزات ، الا أن المعجزة الكبرى كانت بحق هى موضوع زواج الزين ٠

قال أحدهم : «كلام الحنين ما وقع البحر ، قال له باكر تعرس أحسن بنت فى البلد» ، فرد الآخر: «أى نعم والله ٠ أحسن بنت فى البلد اطلاقا٠ أى جمال ! أى أدب ! أى حشمة !» ٠ تلك هى «نعمة» بنت الحاج ابراهيم، نعمة التى تهافت عليها كل فتيان البلد ، بل وبعض رجالها ، ولكن أحدا لم يستطع أن يحظى بقلبها ، الى أن كان الزين ٠

ولقد أبدع الطيب صالح فى رسم هذه الشخصية الفريدة النادرة ، وفى تهيئتها تهيئة نفسية وروحية ، حتى يجد التبرير الفنى الكافى لزواجها من الزين ؛ فقد نشأت نعمة طفلة وقورة ، محور شخصيتها الشعور بالمسئولية ، تشارك أمها فى أعباء البيت ، وتناقشها فى كل شىء ، وتتحدث الى أبيها حديثا ناضجا جريئا يذهله فى بعض الاحيان ٠

وليس هذا البعد الشخصى هو أهم الابعاد فى شخصية نعمة ، فثمة بعد آخر أعمق وأخطر هو البعد الدينى ، فقد أقبلت نعمة على القرآن تحفظه بنهم ، وتستلذ بتلاوته ؛ وكانت تعجبها آيات بعينها تنزل على قلبها كالخبر السار ، كما كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدرى نوعها ، تضحية ضخمة تؤديها فى يوم من الأيام ، فيها ذلك الاحساس الغريب الذى تحسه حين تقرأ سورة مريم ٠ ولا يقف الكاتب عند هذين البعدين٠٠ الشخصى والدينى ، بل يتجاوزهما الى البعد الثالث ، أو ما يمكن تسميته بالبعد الميتافيزيقى ؛ فقد كانت نعمة حين تفرغ الى نفسها ، وتخطر على ذهنها خواطر الزواج ، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تدرى ، كما يقع قضاء الله على عباده ، «كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول، كذلك سيكون زواجها ، قسمة قسمها الله فى لوح محفوظ ، قبل أن تولد، وقبل أن يجرى النيل ، وقبل أن يخلق الله الارض وماعليها » ٠

لهذا كله أو مع هذا كله ، لم يرتسم فى ذهن نعمة صورة محددة عن فتى أحلامها ، فقد كبرت وكبر معها حب فياض ستسبغه يوما على رجل ما، قد يكون الرجل متزوجا له أبناء ، يتزوجها على زوجته الأولى ؛ قد يكون شابا وسيما متعلما ، أو مزارعا من عامة أهل البلد ، مشقق الكفين والرجلين ، من كثرة ماخاض فى الوحل ، وضرب بالمعول ؛ قد يكون الزين٠٠ وقد كان ٠

لكن كيف حدثت المعجزة ؟

اختلفت الأقاويل ، لكن أرجحها وأكثرها انسجاما مع طبيعة نعمة ، هو الرأى القائل بأنها رأت الحنين في منامها فقال لها : «عرسى الزين ، المتعرس الزين ما بتندم » • وأصبحت الفتاة فحدثت أباها وأمها، فأجمعوا على الأمر ، وأعلن حاج ابراهيم النبأ فجأة ، وكأن الناس كانوا يتوقعونه بعد حادث الحنين •• لم يضحك أحد ولم يسخر ، ولكنهم نظروا الى الزين فاذا هو في نظرهم أضخم وأكبر وأكثر الغازا • وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد ، وزغرد معها جيرانها وأحبائها وأهلها وعشيرتها وكل من يتمنى لها الخير •

وبذلك يكون الكاتب قد استطاع أن يضعنا وجها لوجه أمام ثلاث حقائق ، الزين ونعمة والحنين ، هذه الحقائق الثلاث هى رموز لمعانى أبعد مدى •• هى الانسان ، والطبيعة المرئية ، والفكر السودانى الذى هو فكر صوفى فى جوهره ، أو هو اندفاع الانسان بوساطة الطبيعة للتوحد مع القوى الكونية ، وما وراء القوى الكونية ، وأعنى به الله •

وبانتهـــاء رواية «عرس الزين» تنتهى رحلة العودة الى الداخل •• داخل الذات الافريقية ، وهى الرحلة التى بدأت من حيث انتهـــت رواية «موسم الهجرة الى الشمال» ، أو رحلة الانطلاق الى الخارج حيث الحضارة الغربية • وبذلك يكون الطيب صالح بروايتيه قد قدم اجابة ما على السؤال الذى يؤرق ضمير المثقف الافريقى بعامة ، وهو موقفه من تلاقى الثقافتين، أو تلاحم الحضارتين •• حضارته الأصيلة القـائمة ، والحضارة الغربية المعاصرة ، أو بعبارة أخرى تراثه القومى التقليدى، وثقافات العالم من حوله•

صحيح أن اغتراب الكاتب عن وطنه ، وغربته فى لندن ، فضلا عن زواجه من انجليزية ، وعمله بالاذاعة البريطـــانية ، يشكل انفصاما فى موقفه الشخصى ، وسلوكه الحياتى ؛ الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه من الكتاب والمثقفين الى وصفه بأنه كاتب انجليزى من أصل سودانى ؛ ولكن الصحيح أيضا أنها القشور التى نرجو ألا تمس اللباب ، والاعراض التى

كم نتمنى **ألا** تصيب الجوهر ، حتى يعود الطيب صالح نبـــاتا سودانيا أصيلا ، وحتى يتكامل فكرا وسلوكا ، ويتجانس فنا وحياة ٠

انه اذا كانت الرواية العربية الحديثة قد تجمدت عند كاتبنا الكبير **نجيب محفوظ** ، حتى يكاد يقف وحده فوق سطح الورق ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق من جاءوا بعده أو من هم حوله أكثر مما تقع على عاتقه هو ، فها هو الطيب صالح يعتلي خشبة المسرح بخطى فسيحة وقدم راسخة، ليطلع شمسا جديدة مشرقة فى سماء الرواية العربية المعاصرة ٠



ثلاثية القصة القصيرة

*كل عمل فني ايمان بخصوبة الذهن البشرى، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الايمان • والعملية الفنية عملية تكاملية تحتــوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان ، والموضوع المبتدع وهو العمل الفنى ، فضــلا عن البعد المتذوق وهو القارىء •



رحلة طويلة وشاقة تلك التى قطعها **يوسف الشارونى** فى مسيرته الصاعدة نحو التأليف الابداعى فى القصة القصيرة ، فبعد مجموعته الاولى « العشاق الخمسة » ١٩٥٤ ، جاءت مجموعته الثانية « رسالة الى امرأة » ١٩٦٠ ، وبعدهما جاءت مجموعته الجديدة « الزحام » ١٩٧٠ · واذا كان يوسف الشارونى فى مجموعته الاولى قد أعلن عن ميلاد كاتب قصصى موهوب ، يبشر بحصاد فنى وفير ، فقد عبر فى مجموعته الاخرى عن كاتب يجمع بين الموهبة الفنية والقدرة التعبيرية ، ويمزجهما معا بأسلوب فريد متميز ، أما مجموعته الاخيرة فقد توج بها رحلته القصصية ، مؤكدا قدرته على المواكبة والاستمرار ، فارضا نفسه معلما بارزا من معالم الاتجاه التعبيرى فى القصة العربية القصيرة ·

واذا كانت المجموعة الأولى بمثابة حرث الأرض ، وكانت المجموعة الثانية بمثابة بذر البذار ، فالذى لا شك فيه أن المجموعة الثالثة والجديدة هى بمثابة طرح الثمار فى حقل هذا الكاتب القدير ، على أننا لن نستطيع أن نقيم هذه « **الثلاثية** » القصصية تقييما نقديا متكاملا ، بل لن نستطيع أن نقيم نتاج يوسف الشارونى بوجه عام ، مالم نضعه فى تيار عصره ، وفى اطار ظروفه الثقافية والمجتمعية على حد سواء · وفى تقديرى أن هذا جميعه لا يتم الا بالعودة الى بواكير القصة القصيرة منذ نشأتها الاولى عند جيل الرواد ، ثم تطورها عند زعماء المدرسة الحديثة ، ثم تفرعها بعد ذلك الى تيارين رئيسيين : أحدهما هو التيار الواقعى ذو الصوت العالى والطاغى ، والآخر هو التيار التعبيرى بلونه الشاحب وصوته الخفيض ؛ فبهذا نستطيع أن نفرز بعض ما فى نفوسنا نحن أبناء هذا الجيل ، وبه نستطيع أن نتعرف على بعض القوى المتصارعة التى أسهمت فى تشكيل ملامح الجيل الماضى ، وبه أخيرا نستطيع أن نتفهم بعض الظواهر الفكرية والفنية الطافية فوق سطح مجتمعنا الحاضر ·

وعلى مشارف هذه الرحلة فى ضمير يوسف الشارونى ، أبادر فأقول ان هذه «الثلاثية» القصصية أو هذه المجموعات القصصية الثلاث ، ليست كل نتاج هذا الكاتب ، فله الى جوار حصاده الابداعى فى القصة القصيرة، حصاد آخر فى حقل التأليف النقدى أو الدراسات الادبية ، له كتاب « دراسات أدبية » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات فى الادب العربى المعاصر » ١٩٦٤ ، وكتاب « دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » ١٩٦٧ ، على أنها ليست الدراسات التى تجعل من كاتبها ناقدا محترفا له مذهب وصاحب اتجاه ، بمقدار ما تجعل منه أديبا منظرا لأدبه ، وناظرا لأدب غيره من خلال رؤاه الذاتية وانطباعه العام · فنقده تنظير لأدبه ، على نحو ما يكون أدبه تطبيقا لنظريته فى النقد ، تماما كما كانت نظرية **العقاد** فى الشعر تنظيرا لأشعاره ، وكما كانت مسرحيات **بريخت** تطبيقا لنظريته فى المسرح ·

وعلى ذلك ، فيوسف الشارونى أديب بالجوهر ناقد بالعرض ، الا أنه على عكس كثير غيره من الأدباء قد أوتى الوعى الفلسفى الذى جعله يحاول باستمرار أن يفلسف أدبه ويطل عليه من الخارج ، فاذا به يبدى عليه من الملاحظات النقدية ، ويصدر عليه من الاحكام التقويمية ما مكنه فى نهاية الأمر ، وعلى حد قوله ، من أن يستخلص نظرية فى الأسس التى ينبغى أن تقوم عليها دعائم العمل القصصى ·· رواية كان أو قصة قصيرة·

ومؤدى نظريته كما استخلصناها من مجموعاته القصصية ، وكما شرحها فى احدى مقالات كتابه «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة»·· « أن سر نجاح أية قصة هو أن كل عنصر من عناصرها · كالشخصيات والحركة والأسلوب والموضوع ، بل زمانها ومكانها ، له وظيفته العضوية بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، بل بحيث لا يمكن تغيير عنصر من هذه العناصر الا اذا تغير العمل الفنى كله » ·

وعلى هذا الاساس ·· أساس الوحدة العضوية للعمل الفنى ، يؤمن أديبنا الناقد بمذهب النقد التكاملى ، أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية ·· من نواحيه الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية ··الخ ، وعلى قدم المساواة كلما أمكن ذلك ؛ لأن العمل النقدى عنده كالعمل الفنى كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية ، كان أشد عمقا وأكثر شمولا ·

ومن الواضح أن هذه النظرة النقدية أو التنظير النقدى، الذى استقاه يوسف الشارونى من مطالعاته فى الكتب والحياة ، يكشف أكثر مايكشف عن ولائه للمنهج التكاملى، الذى أرسى **الدكتور يوسف مراد** دعائمه فى فكرنا

العربى الحديث ، مشكلا بذلك ملمحا هاما من ملامح فكرنا المعاصر كله ٠ واذا كان تطبيق هذا المنهج قد اختلف من واحد لآخر تبعا لاختلاف مجالات التطبيق، فمنهم من طبقه فى علم النفس (مصطفى سويف) ، ومنهم من طبقه فى الدراسات الفلسفية (مراد وهبه) ، ومن طبقه فى قضايا الفكر (سامى الدروبى) ، ومن طبقه فى الكتابات النقدية (محمود أمين العالم) ؛ فلا شك أن يوسف الشارونى هو أبرز من أعمل هذا المنهج فى دراساته الادبية ، وبخاصة فى ميدانى الرواية والقصة القصيرة ٠

واذا كانت التكاملية هى محاولة التعرف على أسرار النفس البشرية، دونما انعزال عن أسسها البيولوجية من ناحية ، ودونما اغفال لجذورها الفسيولوجية من ناحية أخرى ، ودونما تغافل عن بيئتها الاجتماعية من ناحية أخيرة ؛ أعنى أنه اذا كانت التكاملية تعمد الى علم الحياة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، لكى تستخلص منها جميعا تلك النظرة الشاملة التى تتعمق جذور النفس الانسانية ، وتتعرف على طبيعتها الدينامية ، وتكشف عن تفاعلها مع بيئتها المحيطة بها ؛ فهذا بعينه هو ما حاوله يوسف الشارونى فى تناوله للقطع الأدبية باعتبارها شرائح من نفوس أصحابها ، تشى بتلك العملية العضوية المتفاعلة الأبعاد ٠ فكل عمل فنى عند يوسف الشارونى ايمان بخصوبة الذهن البشرى ، والحياة البشرية ، والعالم المحيط بهما ، وأعمال كل فنان تعبير عن مدى هذا الايمان ٠

وكما أن التكاملية كذلك محاولة للعلاء على كلا الاتجاهين الكبيرين فى الدراسات النفسية ؛ الاتجاه التحليلى الذى يرتد الى تاريخ النفس البشرية بالكشف عن مجموع الدوافع الغريزية والصراعات المكبوتة ، فضلا عن التعبير الشعورى للفرد فى صراعه مع بيئته العائلية والاجتماعية ، والاتجاه الجشتلطى الذى يحتجز الحالة الراهنة لخبرة الشعور ، فينظر اليها فى علاقاتها المتداخلة والمتشابكة نظرة ميكانيكية سكونية خالصة ، أقول كما أن التكاملية محاولة للعلاء على كلا هذين الاتجاهين بدمجهما فى مركب منهجى جديد ، تتكامل فيه الأبعاد البيولوجية ، والسيكولوجية والاجتماعية ؛ كذلك حاول يوسف الشارونى فى تناوله للأعمال الأدبية ألا يكون التناول التفسيرى الذى يقتصر على الكشف عن جوانب العمل الفنى فى علاقاتها المتداخلة من أسلوب وموضوع وشخصيات ، وألا يكون التناول التقييمى الذى يقدم الحكم الجاهز على قيمة العمل الفنى دونما مشاركة من القارىء ، وانما التناول النقدى عند يوسف الشارونى عملية متكاملة تحتوى فى داخلها على الذات المبدعة وهى الفنان ، وعلى الموضوع المبتدع وهو العمل الفنى ، فضلا عن البعد المتذوق وهو القارىء ٠ وعلى ذلك « فهو

منهج يدعو القارىء الى المشاركة الايجابية فى عملية النقد» ، والى أن «يبذل من جانبه مجهودا نقديا لتقييم العمل القصصى فى ضوء ما تكشف له من جوانب » ٠

ومهما يكن رأينا فى هـذا المنهـج النقدى الذى يدعو اليه يوسف الشارونى ، أو الذى ينتهجه فى مطالعة العمل الفنى ، فان النتيجة التى نود أو نخلص اليها هنا هى نفسها النتيجة التى خلص اليها يوسف الشارونى نفسه ، والتى قالها لنا بدلا من أن نقولها نحن له ، فهو يقول : « ولست أزعم أنى ناقد ٠٠٠ اللهم الا اذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبى ، والاستجابة له بطريقة ايجـــابية لتعريف الآخرين به ، وبنواحى الضعف والقوة فيه » ٠

ومن واقع هذه النظرة أو هذا الاتجـــاه تنـــاول يوسف الشارونى «بالنقد» عدة أعمال لعدد من الادباء فى طليعتهم نجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، وزكى نجيب محمود ، وســـهيل ادريس ، وفتحى غانم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ولطيفة الزيات ٠ ثم عاد فتناول المحاولات القصصية الأولى لأصحابها ، حرصا منه على الكشف عن اتجاه الكاتب أكثر من حرصه على متـــابعة تطوره ، من هؤلاء الكتاب فاروق منيب ، وادوار الخراط ، وشوقى عبد الحكيم ، وعبد القادر حميـدة ، ومحمـود دياب ، وصبرى موسى ، وعلاء الديب ٠ وأخيرا تكلم يوسف الشارونى «الناقد» عن يوسف الشارونى «الاديب» فى مجمـوعتيه القصصيتين : «العشاق الخمسة» و « رسالة الى امرأة » ٠

وهنا نترك الناقد لنلتقى بالاديب ، وأبادر فأقول انه على الرغم من قلة انتـــاج يوسف الشارونى الأدبى بالقياس الى دراساته الأدبية ، فقد استطاع هذا الأديب بهاتين المجموعتين، فضلا عن مجموعته الثالثة والجديدة «الزحام» أن يشق لنفسه طريقا فريدا ، وأن يختار لأدبه أسلوبا متميزا وأن يصبح بحق فى طليعة كتاب القصة القصيرة فى مصر ، ان لم أقل معلما بارزا من معالم هذا الفن المستحدث فى أدبنا العربى الحديث ٠

ولكى نضع يوسف الشارونى فى تيار عصره ، وفى ظروفه البيئية والمجتمعية ، كاشفين عن السببية المتبادلة بينه وبين الواقع من حوله ٠ نعود الى بواكير القصة القصيرة كما تخلقت عند جيل الرواد ، وكما تفرعت بعد ذلك الى تيارين كبيرين جاء كل منهما من نبع ليصب فى واد ٠ فالقصة القصيرة وان نبتت على ضفاف واقعنا العربى الحديث والمعاصر ، بسيطة وليدة كأى نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما

ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان لها أكبر الأثر فى نشأة القصة القصيرة ؛ الا أنها رغم بساطتها وسذاجتها ، اذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة ، مهزوزة الصورة ، ضعيفة الاحكام الفنى ؛ كانت تعبيرا عن الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، وتصويرا لما يعـــانيه المجتمع المصرى من قلقلة اجتماعية وتشتت سياسى وبلبال فكرى • وهو مانجد ارهاصاته الأولى عند **محمود تيمور** الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن ، ومن بعده عند **يحيى حقى** الذى يعد هو الآخر ، آخر من بقى من جيـــل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة •

على أن القصة القصـيرة سرعان ما خطت خطوات فسيحة فى طريق التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، وكلما اقتربت أكثر وأعمق من حركة هذا الواقع • الى أن كانت الثورة الاجتماعية الكبرى ، ثورة ١٩٥٢ ، فاذا بالقصة القصيرة تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، واذا بهذا الفن يبلغ ذورته عند **يوسف ادريس** الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث •

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الواقعى كان الاتجاه التعبيرى فى القصة القصيرة ، تعبـيرا عن فريق المثقفين الذين لا ينتمـــون الى الواقع الاجتماعى بمقـدار ما ينتمون الى روح العصر ، ولا يصدرون عن تجاربهم البيئية والمعاشية بمقدار مايصدرون عن ثقافتهم العامة ، ولايتأثرون بالأدب السوفيتى الحديث كتعبير عن الواقعية الاشتراكية وكتبشير ببناء المجتمع الجديد ، بمقدار ما يتأثرون بالحضـــارة الفنية فى الغرب ، وبخـاصة الاتجاهات التجريبية الجديدة، التى شهدها جيل الأربعينات فيما بعد الحرب العالمية الثانية •

واذا كان الاتجاه الواقعى يعتمد أكثر ما يعتمـد على معطيات الواقع الخارجى ، والتأثر المباشر بالمجتمع ، ورؤية التـجربة الفنية من جوانبها الموضوعية بمعزل عن شخص الأديب أو ذات الفنان ؛ فان الاتجاه التعبيرى بخلاف ذلك يعتمد أساسا على ما تضـيفه الذات المبدعة الى تجربة الخلق الفنى ، بل وعلى احالة الواقع الخـــارجى الى ذات الفنـان ، بحيث يرى القارىء التجربة التى يعبر عنها الأديب من خلال عينى الأديب ، ويحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ويشعر بالأشخاص تبعا لتيار شعوره؛ فالذات لا الموضوع هى المركز أو المحور أو البؤرة التى تدور حولها تجربة الفنان،

وعلى مدى ثراء الذات ثقافيا ووجدانيا تتوقف ثراء التجربة الفنية التى يعبر عنها الأديب ، وعلى مدى قدرة الأديب على احداث الايهام فى نفس قارئه ، يتوقف نجاحه فى اعاشة القارىء داخل تجربته الذاتية الخالصة وكأنه يعيش فى الحقيقة الواقعة ٠

من هنا كان تعدد التعبيريين رغم توحدهم داخل اتجاه عام ، وكان وضعهم جنبا الى جنب فى مقولة تصنيفية واحدة ، شيئا من قبيل التمييز بينهم ككل ، وبين الواقفين على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى ؛ وأعنى بهم أصحاب التيار الواقعى ٠ هكذا كان يوسف الشارونى فردا آخر غير عباس أحمد ، وغير ادوار الخراط ، وغير بدر الديب ، وغير فتحى غانم ، وغير كامل زهيرى ، وغير رمسيس يونان ، وغير ألبير قصيرى وغير غيرهم من أبناء هذا التيار ، « فالحق أنه فى اللحظة التى يجتمعون فيها حول مائدة «التجريب» ، يتفرقون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية ذاتها ، فهى تطمح الى نوع من التفرد الموغل فى الذاتية للدرجة التى يصعب معها تصنيفهم فى خانة واحدة » ٠

واذا كان مناخنا الحضارى فى الأربعينات وما بعدها ، لم يتح الفرصة عريضة وواسعة أمام الاتجاه التعبيرى ، كى يتحول الى حركة فنية وفكرية شاملة ، فما ذلك الا لأن هذا التيار كان سابقا ومتقدما على ظروفنا الحضارية فى ذلك الحين ، وان كان فى ذات الوقت صدى ومواكبة للتيارات التجريبية الابداعية التى حفلت بها أوروبا ما بعد الحرب ٠ كان صدى لكتابات كامى فى الفلسفة ، وبيراندللو فى المسرح ، واليوت فى الشعر ، وسيلونى فى القصة ، فضلا عن أعمال بول ايلوار وأندريه بريتون ؛ فهؤلاء جميعا كانوا تجسيدا لأزمة المثقف الأوروبى الذى اختلت أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، فأحس باغترابه عن عالمه من ناحية ، وبمسئوليته عن هذا الاغتراب من ناحية أخرى ٠ وبدلا من أن يسلك طريق المتوائمين الذين يحاولون أن يتآلفوا مع الواقع فى محاولة لاصلاح مايمكن اصلاحه ، آثروا طريق الرفض والتمرد تخلصا من كل المعنويات القديمة ، وتطلعا نحو ارتياد المجهول ، وأملا فى بناء عوالم جديدة ٠٠ جديدة الى أقصى حد ٠

ومن هنا كانت ثورة هذا التيار على المدنية ، وعلى العقل ، وعلى العلم ، وعلى الآلة ، وعلى الحضارة الصناعية حين تصهر تحت عجلاتها أشواق الانسان ٠ ومن هنا أيضا كان بحثهم عن عوالم أخرى يعيشونها بوجدان آخر ، ولا يهمهم من تلك العوالم أن تكون عوالم ماضية أو عوالم مستقبلة ، أن تجمع بين عصر الاغريق ، أو العصور الوسطى ، أو حتى عصور ما قبل

التـــاريخ . ومن هنا أخيرا كان رفضهم لكافة الأبنية الذوقية والجمالية القـــديمة ، وتخليهم المتعمد عن النزعة الطبيعية الـــكامنة في الاسلوب الكلاسيكي ، وبحثهم الحثيث عن تعبيرية الأسلوب بوساطة الألغام الحادة ، والالوان الصارخة ، واللامعقولية ، بقصد احداث متعة الهزة في الشعور ، والصدمة في الوجدان .

وأين هذا كله من واقعنا الاجتماعي الذي كان يعاني قلقلة سياسية عنيفة ، وبلبال فكري خطير ؛ حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هي الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وتقـــاليدها وقيمها الاجتـماعية الجديدة ، وكانت المرأة أيضا تسعى للتخلص نهائيا من بقايا «الحريم» ، والخروج الى الواقع الاجتماعي للمساهمة في تغييره وتطويره ،وباختصار كانت أخلاقياتنا الاجتماعية كلها تمتحن امتـــحانا جديدا في أتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير .

لهذا كان الاتجاه الواقعي ، لا التعبيري ، هو الأقدر في التعبير عن دراما التغيير الاجتماعي التي شهدها مجتمعنا الحديث ، وهو الأبلغ في التأثير في الصفوة الكاتبة من أبناء هذا المجتمع ، وهذا ما عبر عنه **نجيب محفوظ** تعبيرا صادقا واعيا بقوله : « عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف . ولـــكن التـجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب . وقـد تبينت بعد ذلك أنه اذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط . لقد اخترت الأسلوب الواقعي وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت نتيجة تفكير مني .. وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد » .

ومهما يكن من أمر عدم استجابة مناخنا الاجتماعي للاتجاه التعبيري تلك الاستجابة العميقة والعريضة التي لقيها الاتجـــاه الواقعي ، فالذي لا شك فيه أن هذا الاتجاه لعب دورا فنيا خطيرا في تعميق مفهوم القصة القصيرة ، وتنقيتها مما علق بها من شوائب التسجيلية والخطابية والمباشرة . واذا كان أثر هذا الاتجاه لم يبد واضحا في الصفوة الكاتبة من جيـــل الوسط ، فان بصمات تأثيره تبدو صارخة على الكثرة الكاتبة من جيل المعاصرة . واذا كان يحيى حقي بحق هو المسئول التاريخي عن هذا الاتجاه وأبوه الشرعي في قصتنا المصرية القصيرة ، تشهد بذلك مجموعته الباكرة « دماء وطين » وما تلاها بعد ذلك من مجموعات ، فان يوسف الشاروني هو وريثه الشرعي وفتاه الأول بلا جدال ، فقد تبلورت على يدي هـــذا الكاتب ، أبعاد هذا الاتجاه ، خلقا ونقدا وتذوقا ، وتأصيلا له في أدبنا

العربى الحديث ؛ ولا تزال فى الآذان ألفاظ مدوية من قصصه الثلاث « الوباء » و « سياحة البطل » و « دفاع منتصف الليل » التى ضمتها مجموعته الأولى ، والتى لا تعد من الناحية الفنية الخالصة معالم بارزة على طريق القصة المصرية القصيرة فحسب ، بل هى علاوة على ذلك، ومن الناحية التاريخية البحتة ، نقطة تحول فى تاريخ كتابة هذا الفن فى أدبنا العربى الحديث .

انه بمقدار ما كان يوسف ادريس قمة المد الابداعى فى كتابة القصة الواقعية القصيرة ، كان يوسف الشارونى على الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى قمة المد الابداعى فى كتابة القصة التعبيرية القصيرة ، وكأنما شاء تاريخنا الأدبى لهذين « اليوسفين » أن يكونا جناحى القصة القصيرة ، فى الوقت الذى كان يحيى حقى فيه بحق هو قلبها النابض الخفاق .
وبهذه الياءات الثلاثة : يحيى حقى ويوسف أدريس ويوسف الشارونى يكتمل فى تاريخنا الأدبى ثالوث القصة القصيرة !

وحصاد يوسف الشارونى القصصى أقل بكثير من حصاد غيره من الأدباء ، بل أقل من حصاده فى باب الدراسات الأدبية ؛ وان كانت دراساته الأدبية نفسها أشبه بالقصة القصيرة ، فكما أنه لم يكتب الرواية الطويلة ، فانه لم يقم بدراسة أدبية مطولة حول موضوع بعينه أو قضية بالذات ، ولعل هذا فى الحالتين راجع الى ميله الشديد للتركيز ، وعنايته البالغة بمفردات التعبير ، ومعايشته الدائمة لأبطاله على الورق كما لو كان يعايشهم فى واقع الحياة . « لهذا كله فاننى أكتب القصة مرة بعد أخرى ، بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور ، بل انها طالما لم تنشر فاننى أظل أعدل وأبدل فيها ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها » . وهذا معناه بعبارة احصائية أنه لم يكتب خلال أكثر من عشرين عاما الا حوالى خمسين قصة قصيرة ، أى بمعدل قصتين أو ثلاث قصص فى كل عام ؛ ولعل هذا هو الذى جعله أديبا مقلا ، ولكنه بالتأكيد هو الذى جعله واحدا من الأدباء القلائل .

واذا كان تكنيك يوسف الشارونى شديد التركيز ، متقن الأسلوب محكم الشخصيات الى الحد الذى جعل بعض قصصه تبلغ من التماسك مبلغ الآلية ، وتصل بالترابط الى درجة الصنعة ؛ فالذى لا شك فيه أنه فى قصصه الروائع استطاع أن يحقق التوازن الكامل بين كافة العناصر ، بين الوحدة الفنية والأداء اللغوى ، بين بناء الشخصية وابراز ملامحها من الداخل والخارج ، بين التقاط الجزئيات الدالة ، والاحتفاظ بالموضوع

الرئيسى للقصة • واذا كان مضمون العمل الفنى هو الذى يفرض شكله وكان يوسف الشارونى قد بدأ مباشرة بالأساليب المعاصرة فى القصة القصيرة ، فذلك لأنه وعلى حد تعبيره كان مشـــغولا بالتعبير عن أزمة الانسان المعاصر ؛ وهذا المضمون المعاصر ، هو الذى فرض عليه الشكل الفنى المعاصر •

لهذا فان الباحث فى أدب يوسف الشارونى ، لا يجد فيه ذلك التطور الفنى الملحوظ الذى نجده عند زميله يوسف ادريس، الذى بدأ بالواقعية الاجتماعية ، ثم انتقل منها الى الواقعية الشاعرية ، الى أن وصل أخـيرا الى ما يمكن وصفه بالواقعية الجديدة • ومع ذلك فثمة اختلاف كيفى بين قصص المجموعة الأولى ، والمجموعة الثانية ، والمجموعة الأخيرة ؛ وهو الاختلاف الذى ينشأ عن الاهتمام بموضوع معين يفرض شكلا فنيا معينا ، « لكنه ليس تطورا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة » •

ويمكن القول بوجه عام ان أغلب قصص مجموعة «العشاق الخمسة» تدور حول أزمة الانسان المعاصر ، الانسان فى منتصف القرن العشرين الانسان الذى هدت كيانه الحرب العالمية الثانية ، وتركته يحيا بلا خلاص ويعمل بلا خلاص ، ولا أمل فى الخلاص • انه يقف على أطلال عالم قديم ، بلا رؤية واضحة لعالم آخر جديد ، يعيش فى الآن والهنا دونمـا تفكير فى الغد البعيد أو فى أبعد مما تستطيع أن ترى عيناه • أما التكنيك المعبر عن هذه الأزمة فهو عند الشارونى تناول قطاع عرضى فى الحياة ، حيث تتزاحم أحداث العالم فى لحظة زمنية واحدة ، لتعبر عما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع •

هكذا أخذت قصص المجموعة ذلك الطابع الفنى العام ، الذى أمكن وصفه بالطابع الميتافيزيقى •• القيظ ، الطريق ، الوباء ، الهــذيان ، سياحة البطل ، دفاع منتصف الليل • وربما كانت القصة الأخيرة أروع قصص المجموعة على الاطلاق ، وأكثرها دلالة على كاتبها فى تلك الفترة ، ففى هذه القصة أصبح مجرد أن يوجد الانسان جريمة ، وهى جريمة لايملك الا أن ينفيها ، وتهمة لا يستطيع الا أن يدافع عنها ، والا أدين بتهمـة وجوده ، وصدر عليه الحكم بالحياة ! «سأشهد هؤلاء أمام الناس مكررا أنى ما أردت أن أصبح عظيما ولا زعيما ولا غنيا ، بل كائنا تطمئن أقدامه للخطوة التالية •• وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية •• » •

وعندما يصبح الوجود الانسانى موضع اتهام ، ويصبح لزاما على الكائن الحى لمجرد أنه كائن حى أن يواجه المحاكمة ، فان ذلك لا يمكن

أن يتم الا فى ظلمة الظلمات ؛ ولهذا فان صاحب الدفاع يعلنه فى منتصف الليل ، وهذه دلالة اختيار الليل ، ومنتصف الليل بالذات ، زمنا تقع فيه أحداث القصة ! « فغدا سيجلسون لمحاكمتى ، وسيلقون على التهمه تلو التهمة ، ولن أدعهم يستمرون ٠٠ سأدافع عن نفسى ، وسأجعلهم يدركون أن شيئا مما فعلوه لم يكن ليفاجأنى ٠٠ سأخبرهم كيف نشأ لدى ذلك شيئا فشيئا وأنا أعبر طرقات هده المدينة المزدحمة فى طريقى الى عملى صباحا ، وفى طريقى الى مقهاى مســـاء ، وفى طريقى الى منزلى صباحا ومساء » ٠

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذا الموضـــوع الغريب الذى اختاره الكاتب ، أن يديره فى جو كابوسى ضاغط وكثيف ، وان يصوره بأنغامه الحادة وألوانه الصارخة ، وأن يجانس بين الوهم والحقيقـــة ، بين الحلم والواقع ، بين النوم واليقظة ، بين الكابوس والحياة ٠ لهذا بدا العالم الحقيقى الذى يعيش فيه البطل وكأنه عالم غير حقيقى ، وبدأ البطل نفسه وكأنما يعيش فى عالم واقعى ولا واقعى فى نفس الآن ٠٠ « لقد أغلقت الآن النافذة ووضعت بينى وبينه حاجزا يمنعه من العمل فى الظلام والتستر فيه ، فاذا كان ثمة من يتتبعنى فليطرق الباب وليواجهنى فى نور بيتى ، وليحدد لى شكله وصوته ومهمته ، فهذا خير من تحركه فى الظلمة خارج بيتى كأنه هاجس شيطانى أعرفه ولا أعرفه ، كأنه قريب جدا منى وبعيد جدا عنى ، كأنه موجود ولا موجود » ٠

وقد استطاع يوسف الشارونى من خلال تفصيلات دقيقة لأحداث تبدو غير واقعية ، أن يمزق الستار القائم بين العالمين ٠٠ الواقعى واللاواقعى وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز ، وأن يفجر مادة الحياة الى طاقة أو شفافية دون أن يفقد هذه المادة كثافتها الظاهرية ٠ واذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه ، فان الصور والخطوط والألفاظ هنا أيضا لابد أن تؤخذ بما تعطيه من ذبذبة أثيرية أو شفافية ميتافيزيقية ، أعنى بقدرتها على تصوير الطقس غير المادى الذى يعيشه بطل القصة : « لم أستطع أن أفهم شـــيئا ، وما كان يمكن لى أن أتذكر أو أفهم ٠٠ لقد كنت أحس بكتلتها داخل الورق حين اشتريتها ، وكذلك حين وقفتى أمام الواجهـة الزجاجية ٠٠ لكن متى بدأت أفقد الاحساس بكتلتها ؟ ليس ثمة سبيل الى معرفة ذلك أبدا ، هذا اللغز مجهول الى الأبد » ٠

وبمقدار ما استطاع الكاتب أن يحيل مادة الحياة اليومية الى طاقة أثيرية أو شفافية ميتافيزيقية ، استطاع أن يوظف الحركة لتحقيق هـــذا التحويل باستمرار ، فالحركة فى القصة تهدف الى التعبير عن فزع المطاردة

بأحداث متلاحقة ·· الطريق ، السيارة ، السينما ، المنزل ، الحمام، الطابق الأرضى ؛ كما تهدف الى تصوير الخوف المتبادل بين الراوى ومن يلتقى بهم من أشخاص وأشياء وحيوانات ، وأخيرا تهدف الى تصوير الحرص على الحياة الى الدرجة التى يستوى معها فقدان الحياة ، أليس بطل القصة هو القائل : « وأنا حريص على حياتى بل أنا حريص الا أصاب بجرح ولا بألم سخيف ، كأن يكون لكلمة مثلا ·· ولكنى تساءلت فى هذه اللحظة ما اذا لم يكن حرصى على حياتى بهذه الصورة يفقدنيها » ·

ويصل الرمز الى ذروة دلالته فى التعبير ، عندما يعطى الاحساس بفقدان المعنى وفقدان الاتجاه ؛ فالعبثية تنخر فى نخاع الأشياء حتى تفقدها جدواها ومعناها ، وبفقدان الجدوى والمعنى ، يستحيل كل شىء الى يباب · وهكذا بعد أن كانت« الليفة » رمزا لخلاص البطل وسعادته ، أصبحت رمزا لتعاسته وبلواه ، وهو اذ يفقدها فى أثناء المطاردة انما يفقد بفقدانها أمله فى الخلاص ، وأمله حتى فى أن يأمل من جديد : « ثم عاد يسألنى : ما الذى كنت تحمله معك مساء اليوم ؟ وأجبته : ليفة مما يغتسل بهاالناس فقهقه قهقهة مدوية ، وسألنى : أين اختفت اذن ؟ أجبته : لقد ضاعت منى أثناء الطريق ·· قال ، اذن فها أنت تعترف ! » ·

وأخيرا لم يبق الا الدفاع ، ولم تبق الا هذه الكلمات ، يدافع بها عن نفسه ·· وفى منتصف الليل ·

ويهبط الكاتب قليلا من سماوات التحليق الميتافيزيقى ، تاركا ماوراء الطبيعة ، الى حيث الطبيعة ، الانســان فى الطبيعة ، الانسان فى علاقته بنفسه وبالآخرين وهنا نجد أن تعبيرية يوسف الشــارونى تأخذ طابعا جديدا تنتقل فيه مما أسميناه بالتعبيرية الميتافيزيقية الى ما يمكن تسميته بالتعبيرية الرومانسية ، فهو ينتهز فرصة الانحسار النسبى الذى شهده تيار الواقعية فىمطلع الستينات لكى يطلق لخياله العنان ، ويفسح لوجدانه الطريق · وهو يصف ما تصوره احياء رومانسيا أو بعثا لها من جديد ، فى كتابه «المساء الأخير» الذى صدر فى تلك الفترة بقوله : «وهكذا أضىء الطريق من جديد الى حيث الاحتفاء بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير ، ورهافة المعنى وشفافية الأسلوب · عندئذ وجدت أن (مسائى الأخير) قد آب من غربته ، وعثر على صحبته ، وآن لأشــلائه المبعثرة ، كأشلاء أوزيريس أن تجمع فى كتيب من جديد » ·

وكأنما الكاتب يتخذ من أسطورة البعث الأولى رمزا لبعثالرومانسية المصرية ، وكأنما أوراقه القديمة أشلاء أوزيريس المبعثرة يجمعها ليتـم بعث هذا الاله المصرى الممزق الأشلاء · وفى اتســاق مع هذا التصـور وفى اثراء وتعميق له ، جاءت المجموعة الثانية ليوسف الشارونى تفجيرا

لخواطر الذات ، واطلاقا لسبحات الخيال ، وتعبيرا عن ثورة الخيال على الواقع ، والروح على المادة ، والحرية على كل ما يعنى القيد أو الحتمية ٠ وهذا هو الوجه الخصب الخلاق فى كل انطلاق رومانسى ، وهو ما نشهده بوضوح فى أغلب قصص هذه المجموعة « رسالة الى امرأة » التى تدور حول احترام الانسان ، وحول توكيد حريته ، وحول الكشف عن طاقاته الدفينة ، وامكانياته الخلاقة الرائعة ٠ وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية ، تأكيد فى ذات الوقت للشخصية الفردية ، وقيمة الذات ٠

والغالب على قصص هذه المجموعة من ناحية التكنيك الفنى ، هو ما أطلق عليه يحيى حقى فى كتابه « خطوات فى النقد » اسم « القصـــة ذات البعدين » ، أى أن يكون للقصة الواحدة مظهران احدهمـــا معنوى والآخر مادى يعمل عمل الرمز ، أو عالمان أحدهما باطنى والآخر خارجى يعمل عمل المثال ٠ ففى قصة « الرجل والمزرعة » نرى التداخل قائما بين واقعين أحدهما يرمز للآخر ، فالمزرعة فى حياة « بدوى أفندى » حقيقة لكنها فى الوقت نفسه رمز لزوجته ، ومهنـــة بدوى أفندى كمزارع لم توضع عبثا بل لها دلالتها الرمزية فى القصة ٠ وباختصار ، فان المرأة والمزرعة فى القصة أشبه بالخطين المتوازيين يكمل كل منهما الآخر دون أن يعارضه أو يلغيه ، لأن الرمز استطاع أن يرتفع الى مستوى الواقع ٠

« ولم يكن بدوى أفندى عريسا جديدا ، ولا زوجته الست منيرة عروسا جديدة ، فقد مضت على زواجهما سبع سنوات طوال ، مقفرة من البنين والبنات ، كانا يحسان خلالها أن زواجهما كأرض بلا ســماد أو كشجرة بلا ثمر ٠ »

واذا كان الكاتب قد اتخذ من مشكلة النسل أو عدم الانجاب محورا يدور حوله ، فليست هذه المشكلة مقصودة لذاتها ، والا كان مجالهـــا البحث الاجتماعى لا التعبير الفنى ، وانما الكاتب يتخذها اطارا يبرز من خلاله هدف القصة ، وهو الكشف عن أهمية الانسان واحترامه ، وكيف أن عدم وجود طفل يزعج شخصين كل هذا الازعاج ، ويجعلهما يلجآن الى وســائل علمية تارة ، وخرافية تارة أخرى من أجل الحصـــول على هذا الطفل ٠

« وفكر بدوى أفندى لحظة فى اقتراح عرضه عليه أحد الأطباء ، لماذا لا يلجأ الى التلقيح الصناعى لزوجته ؟ ورفض بدوى أفندى الفكرة من أساسها ، بل انه استنكرها حتى أحس الطبيب بالخجل بالرغم من أنه أدلى باقتراحه بلطف وبطريقة غير مباشرة ٠ كان يريد ابنه هو ، نبتا ينبت من فروعه ، كان يريد أن يتمتع بملامحه وهى تنمو بنمو الطفل ٠٠

يريده أن يكون ضخما نشيطا ذكيا مثل أبيه ، انه لا يريد أن يستورد البذور ٠٠ يريد أن يفلح مزرعته والا فلتبق مقفرة جرداء » ٠

وقد استطاع الكاتب أن يحقق للقصة وحدتها الفنية عن طريق الزمن ، لا الزمن فى ذاته من حيث هو معنى مطلق أو شىء فى ذاته، ولكن من خلال بعدى الماضى والحاضر ؛ فأحداث القصة تقع ما بين ذهاب بدوى أفندى فى طلب الطبيب ، حتى اللحظة التى تلد فيها زوجته ، وفى هذه اللحظة أمكن للكاتب أن يعود الى بعد الزمن الماضى ليكشف من خلاله عن مقومات هذا الموقف ، مع العودة الى بعد الزمن الحاضر من حين لآخر ، حتى لا تضيع خطوط القصة ٠

« واحتسيا فنجانى قهوة مرة أخرى ، وظهر القمر هلالا رقيقا فى الشرق ، وبدأ نور الفجر ونسيمه ينتشران ، والطبيب يطمئن بدوى أفندى على زوجته ، ثم دخل ليشرف على سير الأمور ٠ وقبل أن تبزغ الشمس بدقائق ــ وفى منتصف السابعة صباحا ــ سمع بدوى أفندى بكاء وليده، فبكى هو أيضا ٠٠ ولكن فى صمت » ٠

ان هذا التوازن الكامل بين ما يجرى داخل الذهن وما يحدث على أرض الواقع ، وهذه الاحالة المتبادلة بين بعدى الزمن الماضى والحاضر ، وهذا الانتقال الواعى بين الرجل كمزارع والزوجة كمزرعة ، هذا كله يكشف عن قدرة فنية فائقة على ربط عناصر القصة ، واحكام اطارها العام ، رغم ما قد يبدو لنا فى ذلك من دقة تصل الى حد الآلية والصنعة ، وتجىء على حساب التدفق والانطلاق ٠

على أنه اذا كان الفن الواقعى أقرب ألوان الفن الى الكثافة المطلقة ، وكان الفن التجريدى أقربها الى الشفافية المطلقة ، فان الفن التعبيرى هو الذى يقف ما بين الاثنين ، مع ميل أكثر الى الفن الأخير ٠ واذا كانت تعبيرية يوسف الشارونى فى مجموعته الأولى قد اكتست بطابع ميتافيزيقى واكتست فى مجموعته الثانية بطابع رومانسى ، فها هى فى مجموعته الأخيرة تقترب من الطابع التجريدى دون أن تكونه بشكل واضح ٠ وعندما أتكلم عن هذا الطابع الثالث أو الأخير انما أقصد قصصا بعينها ، لأن من قصص هذه المجموعة ما ينتمى فنيا بل وتاريخيا الى المجموعة الأولى ، ومنها أيضا ما ينتمى لنفس هذين البعدين الى المجموعة الثانية ، بل لا نعدم فى هذه المجموعة قصة لا تنتمى الى أى من المجموعتين الأوليين، ان لم أقل لاتنتمى الى القصة على الاطلاق ، تلك هى « يوم فى الخريف » التى ألحقها الكاتب فى شبه اعتذار بنهاية المجموعة ، مصدرا اياها بقوله « يوم فى الخريف قد لاتكون قصة ، لكنها من المؤكد ليست مقالا ، وقد ظلت تنزوى بين أوراقى قرابة عشرين عاما تنتظر عبثا أن يضمها كتاب » ٠

وعلى ذلك فالاضافة الفنية الحقيقية التى تقدمها هذه المجموعة ، تكاد تنحصر فى ثلاث قصص قصيرة هى « الزحام » و « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » و « نظرية فى الجلدة الفاسدة » ٠

واذا كانت العبرة بالكيف لا بالكم ، فقصة « واحدة » من هذه القصص الثلاث تكفى لأن تشكل « مجموعة » بأكملها ان صح هذا التعبير ، وفى تقديرى أن هذه القصص الثلاث ليست مجرد معالم على طريق القصة العربية القصيرة فى مصر المعاصرة فحسب ، وانما هى والحق يقال من أروع ما كتب فى تاريخ قصتنا العربية القصيرة حتى الآن ٠

ووقفة ولو قصيرة عند واحدة من هذه القصص الثلاث ولتكن « الزحام » نجد فيها مصداقا لهذا الكلام ، فهنا قصة معاصرة بكل ما تنطوى عليه المعاصرة من معنى ؛ فيها معنى الزحام الذى أصبح سمة من سمات العصر ، وفيها معنى تفتيت الصورة فى الفن الحديث ، وفيها معنى التوتر الدرامى الناشىء عن الصراع بين القوة فى الباطن والنظام فى الخارج ، وفيها معنى التركيب الفنى الذى يعنى بالمعمار الهندسى فى بناء القصة عنايته باضفاء الجو الصوفى على الطقس الفنى العام ٠

والقصة تعتمد فى تركيبها الفنى على ضمير المتكلم أو الراوى ، الذى يقع على جزئيات من حياته اليومية ليجسد الأزمة المعنوية التى يعانيها ، وليجسد من خلالها ملمحا من ملامح العصر ٠ « أنا انسان منضغط ٠ من قبل كنت سمينا ، كان ذلك منذ ثلث قرن ، حين كنت فى سنى مراهقتى، كذلك كان أبى آلف رحمة عليه ، وأمى ظلت تحتفظ بشحمها ولحمها حتى آخر لحظات حياتها ٠ فقد عاشا زهرة حياتهما فى الريف حيث الخلاء والفضاء يتسعان للسمان والنحاف ٠ أما أنا فقد اضطررت ، بين صخب المدينة وزحمتها ، ان أتخلى عن سمنتى حتى أفسح مكانا للآخرين ، وأجد متنفسا لى بينهم » ٠

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر » من قرية كوم غراب مركز الواسطى مديرية بنى سويف ، حيث أمضى طفولته بين أمسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب ، وغشى حلقات الذكر التى كثيرا ما أقامها الوالد ٠ ولكن ليس بالذكر وحده يعيش الانسان ، لهذا كان لزاما على الوالد أن ينزح الى القاهرة سعيا وراء الرغيف ٠ أما المدينة الكبيرة فقد بهرت الطفل الصغير ، بهرته باتساعها وزحامها حتى لكانما اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة ٠ وبقدرة خارقة تمكن الوالد — ولعلها كرامة من كراماته أن يجد لنفسه عملا ، وأن يجد لأسرته مسكنا ؛ أما

العمل فكان محلا صغيرا للبقالة ، أما السكن فكان غرفة ، غرفة يصفها الكاتب بأنها « طابق نصفه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض ، نوافذه ضيقة ذات قضبان كأنها زنزانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس » •

وماتت أمه ذات يوم ، وتزوج الأب من جديد ، فتاة صغيرة في العشرين من سكان الغرف المجاورة ، وحصل على الاعدادية ، وعين محصلا فى شركة الأتوبيس • وفى أوقات الفراغ راح يكتب أغانى الحب العنيف• ومات الأب وبقيت زوجته الصغيرة والجميلة ، وبقى أيضا محل البقالة الصغير الذى أصرت الزوجة على بقائه والعمل فيه بنفسها • كان فتحى رجلا ، وكانت عواطف أنثى ، وأحس الرجل بالأنثى ذلك الاحساس الغريزى الحاد « كان هذا فى أول الليل ، غير أنه حدث فى منتصفه أن وجدت نفسى أرقد حيث كان أبى يرقد • فى تلك الليلة اكتشفت قدميها، اكتشفت أصابع قدميها ، اكتشفت أظافر أصابع قدميها ، كنا مجنونين رغبة ، ثم غفت فغفوت » •

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق » الذى دخل مع زوجة أبيه فى علاقة عاطفية محمومة ، ولكن « سعيد » ابنها كان يحول بينهما باستمرار ، وكثيرا ما دخل معه فى معارك دامية ، كانت عواطف تضطر معها أن تقف الى جوار ابنها فى مواجهة ذلك العاشق الجديد ، حتى انتهى به الأمر الى مستشفى الأمراض العقلية على أثر المعركة الدموية الأخيرة « هجمت عليها ، التفت أصابعى بشعرها ، التصقت به ، تشبثت به ، حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها ، فوجئت بطعم الدم • لسانى يلعقه • لمحت — من خلال المعركة — أنفها الجريح ، غير أنى لم أفلح فى انتزاع قطعة منه ، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة • خمشت وجهى بأظافرها وهى تولول • ضربت رأسها فى حائط الدكان • تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأوتوبيس ، ضغطونى بينهم • قلت لهم انها لا تريد أن تدفع ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل فى المحطة التالية •• أين تذاكركم ، أنا أعرفكم ، كلكم تحتمون فى الزحمة حتى لا تدفعوا •• لكننى أميز جيدا بين الوجه الذى دفع والقفا الذى لم يدفع » •

هذا هو فتحى عبد الرسول « المحصل والشاعر والعاشق والمجنون » والذى حير الطبيب فى أمره ، وفى كل يوم يقبل الطبيب ومعه ضيف جديد، فيشير نحوه قائلا : « هذا الرجل المقوس ما يزال ينتظر الأتوبيس ، منذ ثلث قرن ما يزال واقفا ينتظر ، ينتظر مكانا له فى الزحمة » •

ولا يملك فتحى عبد الرسول أو الانسان ذو الأربعة أبعاد .. المحصل والشاعر والعاشق والمجنون ، الا أن يرد على الطبيب ، وكأنما يرد على كل البشر : « مدد يا قطب يا مغيث ، مدد يا حى يا قيوم » .

وهكذا نجد أنفسنا فى هذهالقصـــة ازاء تجربة بشرية متكاملة ، أعمق من أن تكون موقفا محدودا ببعدى الزمان والمكان ، وأثرى من أن تكون لقطة جزئية بعينها، أو شريحة بشرية بالذات. وكأنما التجربة هنا تتمدد فى حيز طويل وعريض وعميق ، لتشغل أكثر من مستوى من مستويات الحياة الانسانية ، المحصل على المستوى الواقعى ، الشاعر على المســتوى الفنى ، العاشق على المستوى العاطفى ، المجنون على المستوى الرمزى . وبعد هذا كله تجىء العبارة الصوفية الأخيرة عميقة وكاشفة وذات دلالة، أنها كالشهاب الذى يهوى .. يحترق ولكنه يضىء ، وليس هو الضـــوء الأبيض الفاقع الذى يسطع على الكائنات ليضىء سطحها الخارجى ، وانما هو الضوء الذى ينبع من جوف الكون ، أو من أغوار النفس لينفث الروح ويهمس بالسر الدفين . وعلى ذلك فان الجنون الذى أصيب به فتحى عبد الرسول ، والذى وضع نهاية لحياته ونهاية للقصة ، لا يمكن أن يكون جنونا بأى معنى من المعانى المتداولة أو الدارجة ، فهو وان شكل ذروة التجسيد الحيوى لمأساة ذلك الكائن البشرى ، وشكل على الوجه الآخر ذروة التعبير الفنى عن تراجيديا الانسان المعاصر ، الا أنه فى دلالته البعيدة ومغزاه العميق نوع من الجذب الصوفى حيث الواقع الذى يؤدى الى الحلم، والحواس التى تفضى الى القلب ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء .

انه مهما يكن من رأى فى أدب يوسف الشارونى ، فالحقيقة الواضحة فى أدب هذا الأديب أنه أدب جاد وملتزم ، لا الالتزام بمعنـــاه الضيق المحدود ، الذى يقتصر على قضية اجتماعية ؛ وانما الالتزام بمعناه الأرحب أفقا والأبعد مدى ، والذى يحتم أن يكون الأدب ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية ، فى حوارها الشاق العنيف مع لغز الكون فضـــلا عن قضايا العصر .

فاذا صح القول أن لا فن بلا انسان ، وكان القول صـــحيحا ان لا انسان بلا فن ؛ ففى تقديرى أن يوســف الشــارونى صورة بسيطة ومتواضعة ، جادة وصادقة ، للفنان والانسان .

غادة السمان وأزمة القصة القصيرة

*** ليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لا بد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صـــوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى ألا أكون حرة ! .**



القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبــق لها الا أن تدفن أو تحنط وتوضع فى متحف التاريخ الثقــافى ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! ٠ (*)

وعبثا نحاول تسطيح الظاهرة ــ ظاهرة اختفـــاء القصة القصيرة ــ بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية ، فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع ٠٠ فليس يكفى عند المتفائلين أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات ليقال ان القصة القصيرة لا تزال بخير ، وان تيارها لم يتوقف عن الجريان٠ فهذه المجاميع الثلاث التى ظهرت فى الآونة الأخيرة ٠٠ « الناس والحب » لأبى المعاطى ابى النجا و « خطاب الى رجل ميت » لصالح مرسى و « وجه المدينة » لأحمد هاشم الشريف لا تشكل موجات فى تيار أكبر ينتظمها ، ولا هى دوائر صغيرة فى حركة أعرض وأعمق ، وانما هى فى أسعد الأحوال انفعالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما تعبر عن اتجـاه أدبى غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدر عن الوجدان الجمعى بعـــامة ٠ وليس أدل على ذلك من الفروق النـــوعية ولا أقـول الفردية بين كل من هؤلاء الثلاثة ٠٠ أحدهم رومانسى بلا حركة رومانسية ، والآخر واقعى بلا اتجاه الى الواقعية ، والأخير لا يزال يتحسس طريقه المذهبى ٠

وليس يكفى كذلك عند ذوى النوايا الطيبة من دعاة التفكير العلمى، أن تفسر ظاهرة اختفـاء القصة القصـــيرة بتعقد التعبير الفنى نتيجة لتعقد حياتنا الحضارية ؛ فالقصة القصيرة لأنها عنصر أدبى بسيط كانت تعكس حياتنا الأقل تعقيدا ، بعكس المسرح الذى هو بناء أدبى مركب من مجموعة

(*) قيل هذا الكلام فى طوالع عام ١٩٦٧ ؛ أى قبل ٥ حزيران بشهور ؛ ولم تكن الموجة الجديدة من قصص الادباء الشبان قد ظهرت بعد ٠

من العناصر جاء يعكس تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر · فهذا التفسير ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ، فمهما بلغت حضارتنا الحديثة من التعقيد والتركيب فهى ليست أكثر تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة الغربية فى النصف الثانى من قرنهـا العشرين ، ومع ذلك لم تختف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل أحد انها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد الماثل فى هذه الحضارة · والا بماذا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من أمثـال جون هوسون فى فرنسا ، وايريس ميرودوخ فى انجلترا ، والبرتو مورافيـا فى ايطاليا ، وجنتر جراس فى ألمانيا ، وأو · هنرى فى الولايات المتحدة ·

وليس يكفى أخيرا أن نفسر أزمة القصة القصيرة باختنـاق الطلائع الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، أو بانغلاق مجالات النشر أمامهم ، بحجة أن القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة أو فى المجلة أو حتى فى الكتاب ، فالأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هى نفسها الأقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصصى ، وهى نفسها الأقلام التى فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير· فاذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارىء ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقته الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وانما هو فى الكتاب أنفسهم ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدون للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقون الأضواء من فوق خشبة المسرح ، التى جذبت اليها كتـاب القصة القدامى ·· أولهم يوسف ادريس وآخرهم فاروق منيب وبينهما عدد ضخم من الأدباء من بينهم نعمان عاشـور والفريد فرج ولطفى الخـولى وسعد الدين وهبه ومصطفى محمود وعبد الله الطوخى ومحمـود السـعدنى وصالح مرسى وصلاح حافظ ومحمود دياب ·

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت حديثا فى بـيروت للأديبة الشـابة غادة السمان · فأهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى ، ولكن أهميتها الحقيقية فى أنها موجه فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب البيروتى كله ، على نحو ما يغمر المسرح أغلب انتاجنا الأدبى فى هذه الأيام · فالقصة القصيرة هى النغمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت ، ولا يقف الأمر عند مجرد الكتابة والتعبير بل يتعداه الى محـاولة الكتـاب أن يتعرفوا على الملامح الفذة والسمات الفريدة التى تشكل للأدب البيروتى طابعه الخـاص وأسلوبه المميز ، والذى ليس ترجمة ولا اقتباسا من آداب الأمم الأخرى · ففى الوقت الذى تعانى فيه قصتنا القصـيرة أزمة حادة وخطيرة نتيجة لتحول

كتابها الى المسرح ، نجد أن القصة القصيرة فى بيروت على جانب كبير من الازدهار والانتعاش ، بل لا أغالى اذا قلت ان بعض كتاب القصة فى بيروت انما يقفون بحصادهم القصصى على أبواب الأدب العالمى .

هكذا تلاقى فى بيروت الكيف والكم جميعا فى بوتقة واحدة أنصهرت فيها تجارب جيل بأسره من الكتاب ، بينهم سهيل ادريس ، وليلى بعلبكى ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وليلى عسيران ، وديزى الأمير ، ويوسف شرور ، وهانى الراهب ، وحليم بركات ، وغائب طعمة ، وصباح محيى الدين . والكاتبة التى نكتب عنها الآن .. غادة السمان .

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها السابقتين من حيث المضمون أو الفحوى أو القضية بوجه عام ، فمجموعة «ليل الغرباء» مثل مجموعتى «عيناك قدرى» و «لا بحر فى بيروت» تدور حوله ظاهرة الضياع والاغتراب ، ضياع الفتاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه على حريتها كاملة ؛ لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء ، امعانا فى تذويب الفوارق بين الجنسين .. « الليلة ، الآن ، سأدعو شابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء ، واذهب به الى أفخر مطاعم المدينة .. واذا أعجبنى فسأرافقه الى غرفته وأبقى معه فترة ما ، ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضى ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة فيها طرفان .. أى طرفين » . وتلك هى حرية الفتاة الجـــديدة .. حرية «جولييت» عصر الذرة ، حتى أصبحت هذه الحرية نفسها هى المشكلة ؛ فليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتــحرر بالفعـــل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى ألا أكون حرة ! .

لكنها سرعان ما تشعر بأن سماء حياتها تمطر .. تمطر بردا رماديا وسأما ، تمطر ببلادة ودون انقطاع ، تمطر كل يوم أمسية أخرى كئيبة ، تحسها نصلا حادا لسكين ينغرس فى بطنها ببطء وموات ، فتعود لتصرخ من جديد : «أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتمى الى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليلى » سئمت من مضاجعة اشعار « قيس » ، طيلة قرون » . أى أن الحرية التى تريدها المرأة ليست هى حرية التخلص من القيود ، ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتباط بشخص أو بشىء أو بموقف، لأن الحرية بلا انتماء ولا ارتباط هى حرية شكل بلا مضمون ، حرية اطار بلا فحوى ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتها لتنال غيرها ، لأنها حرية حبيسة هذه الذات . واذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها

وعلى الذات معها ، لأنها لا تستطيع أن تجد موضوعها في الواقع الخارجي، ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات ، والا تحولت الى حطب أو رماد ٠

لذلك رأينا غادة السمان تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة ، مؤكدة أنها حرة غير مقيدة ٠٠ غير مرتبطة ٠٠ غير منتمية ، ولكنها في الوقت نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمي وأن تشعر بالمسئولية ٠ فاذا كانت لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أن تعرف مالا تريد ، وهي في بحثها عن الانتماء تحاول ألا تكون مربوطة بشيء بل مرتبطة بشـــخص ، برجل ، بانسان : «ماالفرق وأنت ياحازم ، أنت وحدك تثير في نفسي احساسي بانوثتي ، ومعك وحدك أستحيل امرأة ٠٠ أما الآن فلا جنس لي ، لا جنس لي على الاطلاق » ٠ فالرجل هو الذي يضع في يدها القيود ٠٠ القيود التي لا ترى ولا تحس ، والتي نطلق عليها اسم الحب ٠ فباسم الحب ترحب المرأة بهذه القيود التي لا ترى ، لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى الاجتماعي بأن قيود الحب هي أعلى مراحل الحرية ، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية في أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذي تحبه ، في أن تكون لأحد أو أن يكون لها أحد ، في أن يحتفظ بها رجل لأنهـا فتاة ٠٠ فهي لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن : «لن أكون لك أبدا الا اذا تأكدت من أنك تحبني ٠٠ لا أريد أن أجد نفسي ذات يوم ممددة على أريكتك زنخة ولزجة كهذه السمكة ٠٠ شيء واحد يجعلني أبدا شهية في طبقك ، أبدا متجددة وعطرة ٠٠ الحب ٠ » ٠

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعني فناء الذات في الغير كما قد نظن لأول وهلة ، وانما هو يعني افناء الغير في الذات ؛ أي أن المرأة لاتذوب حقيقة في الرجل ، وانمـــا هي تحيله الى طبيعتها ، وتفنيه في ذاتها ، وتتصوره دائما على غرارها ٠ فالصورة التي لديها عن رجلها صورة من ابتكارها هي ، ومن نسج خيالها ، ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودي ، فالنظرة الأولى هنا هي في صحيحها النظرة الأخيرة ، من حيث أن المثل الأعلى لموضـــوع الحب كان ماثلا من قبل في ذات المحب ٠

ولكن القيود التي لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع ، وكثيرا ماتؤلم ، لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق ؛ فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ، وبلوغ السعادة يحمل في طياته حبوب منع السـعادة ٠ فاذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها اثراء الذات ، فان بلوغ الحب غايته يعني ابطال الحركة وايقاف التبادل ومنع ثراء الذات ٠ وهذا هو السبب

حسب تفســـير بعض الوجوديين فى أن المحب عندما ينجح فى تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار ، سواء أكان ذلك فى صورة زواج أم فى أية صورة أخرى · وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين فى آن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على ابقاء دائرة التوتر العاطفى مفتوحة ، تطويرا لأحداث القصة ، وتأكيدا لحركة الصراع ، والا توقفت حوادث القصة بالضرورة ·

وهكذا نرى غادتنـــا الأديبة يهمها البحث عن الحب أكثر مما يهمها تحصيل موضوع الحب ، ويهمها الجرى وراء السعادة أكثر مما يهمها بلوغ هذه السعادة · وهذه المفارقة الوجودية التى فيها من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الخصوبة والثراء ، انما تجىء خصوبتها لحساب الفن ، ويجىء توترها على حساب حياة الفنان · وفى هذا المدار البيضاوى ذى القطبين تدور قصص « ليل الغرباء » ·· ســـطور ضائعة لفتاة مثل سطورها ؛ ضائعة ·

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوى ، سرعان ما تتخذ على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا أو تجسيدا هى صورة تجربة العقم·· فعلى الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمى ، الا أنها عبثا تحاول وعبثا تريد ، فكل شىء من حولها عقيم ، عقيم على أكثر من معنى وبأكثر من صورة ·· فالعقم على المستوى البيولوجى نجده فى القصة الأولى «فزاع طيور آخر» ، والعقم على المستوى الاجتماعى نجده فى القصة الثانية « المواء » ، والعقم على المستوى الروحى نجده فى القصة الثالثة «بقعة ضوء على مسرح» ، وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة الرابعة «ليلى والذئب» ، وعلى المستوى الدينى نجـده فى القصة الخامسة «يا دمشق» ، ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى فى قصة «أمسية أخرى باردة» ، وأخيرا نعايش هذه التجربة على مستوى الخرافة والأسطورة فى قصتها الأخيرة « خيط الحصى الحمر » ·

فالعقم فى كل مكان ·· وفى كل اتجاه العقم قد سبل العيون ، والعقم قد غطى الجباه ، وها نحن نراه فى القصة الأولى عقما جنسيا يحيل الـكاتبة الى شىء ·· أى شىء ، يزرعهـــا فى قطار بطىء يخترق صـحارى شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا ، وكل منهم يتحدث لغة لا يعرفها الآخر ، ولا أحد يدرى الى أين يمضى ولا من أين أتى ·· حتى السماء تمطر بردا رماديا وسأما ·· تمطر ببلادة واستمرار ، والقطة تموء مواء فظيعا تتمزق له الأحشاء ، وفزاع الطيور مغروس هنـــاك فى آخر الحديقة بلا حراك : « انه قاض وفى كل ما يدور ظلم لى ·· ولكنه أيضا رجل أعمال كبير ·· ربمـا تسرب ذلك الجزء من شـــخصيته الى علاقتنا ·· عواطفه

تخضع لقانون العرض والطلب ·· ان تجهمت هش لى ، وان صمت أغرقنى بفصاحة مفاجئة ·· ان بدوت راغبة به استخف بى ، وان أعرضت عنه اشتعل وجدا » · حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية ، فهو يدخل الى المحكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة كتبت كلمة : مذنب أو برىء ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى ظلمة جيبة ، ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ فيها مذنب ·· برىء ·· هكذا بلا منطق ولا تبرير ·

ـ المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة ··

ـ اننى أطبقها على طريقتهم ·· حاولى أن تفهمى ·

ـ هذا الحاد · ما ذنب الآلهة ؟ ·

ـ انى أقلدهم ، باخلاص ! ·

ـ وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة ؟ ·

ـ الصدفة اله العالم ·

ـ أنت مجنون ·

ـ وأنت غبية ·· ما تزال اللعبة تنطلى عليك ·

ولكن لم لا تكون غبية حقا ، وها هى السماء تمطرها عشوائية ·· زواج بلا حب ·· وحدة بلا أطفال ·· عيشة بلا حياة ·· انها ترسم عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هى لا يجىء أبدا ! ·· انها ترى خادمتها «تفاحة» تدفع بطنها المنتفخ أمامها فى الردهة فلا تتصور أن داخل الثياب الرثة المحيطة بترهلها طفلا صغيرا ! انها ترى فوق الوسادة قطتها ذات المواء وهى تضعهم دفعة واحدة خمسة أطفال ! « وأنا لا أستطيع بكل ما أمتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعوننى بجوع ، لا أستطيع أن أمتلك شيئا كهذا» · هكذا أبلغها الطبيب الآن ·· حكما قاطعا لا نقض فيه ولا ابرام ·· لماذا ؟ لا هو يدرى ·· ولا أحد يدرى ·· مذنب ·· برىء ·· عاقر ·· تنجب ·· مذنب ·· برىء ·· عاقر ·· تنجب ·· ثم أصابع شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما ··· ثم يقول الطبيب : آسف ·· عاقر ··

فالمصادفة غير الموضوعية هى قانون الوجود وهى أصل الحياة ·· ؛ هكذا شاءت أن تجىء هى ·· وهكذا شاءت ألا يجىء طفلها ·· وهكذا كان لا بد لها أن تتعاطى الحياة بعبث وعشوائية ، فتترك أطفالها فى اللوحات جياعا ، تتركهم أجسادا بلا رءوس ، طالما أن الآلهة لا تطلق سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم · ولكن ماذنب تفاحة··

الخادم المسكينة التى تعانى ألما حادا وتطلق صرخات مدوية ، لتؤمن هى بالحادها ، ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من حيوان أبله ، وأنها لن تضع الا ماعزا أو كلبا أو فئرانا ٠ ولكن هنا كائن حى يتلوى ويحتاج الى طبيب ليريحه من آلام الوضع ٠٠ فما الذى ستفعله الآن ؟٠ انها لا تملك الا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين ، تكتب على القسم الأول «سأحضر الطبيب»،وعلى القسم الثانى «لن أحضر الطبيب» وتخلط الورقتين وتضعهما فى داخل جيبها ثم تأخذ واحدة ٠٠ وتقرأ ٠٠ لن أحضر الطبيب٠ وبهـدوء وفتور ترتدى ثيـابها ، وتأخذ مفاتيح سيارتها ، وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيللى ٠٠ سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة » ٠

ولكن العقم الذى بدأ فى القصـة الأولى عقما بيوليوجيا سرعان ما يستحيل فى القصة الثانية عقما اجتماعيا ، فالمرأة لا تزال عاقرا ، وبيروت لا بحر فيها ، ولندن وجهها معفر بالتراب ، والمواء المتقطع يعود٠٠ يعود خافتا مخنوقا « انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تغتصب عنوة » ٠

وكما كان رد الفعـل الطبيعى ضد العقم البيولوجى هو العبث ، والاحتكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعى هنا ٠٠ ضد العقم الاجتماعى هو الملل والهروب الى البلد البعيد ٠٠ الى لندن ٠ ولكن لندن لا بحر فيها هى الأخرى ٠٠ انها مدينة رمادية ، رجالها جوف ، ونساؤها غلاظ ، والأشياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح « الجدار المقابل لنافذتى مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرعب ، اكتشفت فى النهـار أنه شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش فى وسط هذا الحى فى لندن ، حيث يوحى كل ما حولى بالعقم » ٠

وعبثا تحاول أن تخرج الى الحياة ، أن تجد لها صديقا أو صديقة ، فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقى ، الذى تحـول واحدا من شباب لندن ، واذا كان هو قد خرج مع صديقته فلم لا تبحث لها هى الأخرى عن صديق ؟ هاهى جارتها «دزدرا» تراقص صديقها «شارلز» وتنصحها بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا ٠ ولكن هذا الجيل الجديد فى لندن يرعبها ، لرجاله شعر طويل ، ونظرات مخنثة لا تطاق ، وهى ٠٠ هى ٠٠ كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر «أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشترى علبة معبأة بالجنس تطهوها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى ما كان فى أقل من ليلة » ٠

لا ٠٠ لا ٠٠ لتـكن ما تكون ٠٠ لتـكن امرأة شرقية مثقلة بتراث القرون ، أو فتاة منطوية تعشق الانفراد ، من أن تتحول الى هـذا المسخ

البشرى ، أو تشارك فى هذه التجمعات تحت البشرية • ها هى الآن تحس برغبة فى أن تصـــفع شيئا ، أو أن تكسر شيئا ، أو أن تفعل أى شىء • وتختار الفرار من هذا السرداب ••• سرداب الحب الطحلبى الى حيث حبيبها القديم •• حازم •• حازم الذى كانت تســـمعه مواء خافتا متقطعا ، وأصبحت تراه الآن « بقعة ضوء على مسرح » •

« حازم •• حازم أين أنت ؟ » •

وكان صدى صوتى حادا ملتاعا ، يثير شفقتى ، ثم احتقارى ! •

« حازم ••• يا حبيبى ! » •

والبرد الرمادى تنفضه المصابيح المحتضرة ••

« حازم ••• أين أنت ؟ » •

والزقاق الطويل ، أتعثر بأحجاره النافرة ••

« حازم ، أين يدك ؟ » •

والزقاق الطويل لم أدر كم سيصبح موحشـــا ، اذا لم أجدك فى انتظارى كعادتك عند الدرج العتيق •

« حازم ، غدا العيد ••• اقرأ ؟ » •

وتحاول أن تسلمه رسالة أبيها التى جاءتها من دمشق، ولكن لا حازم هناك ولاأحد، لالون ،لاهبة ريح ،لا بصيص ذكرى ، لا شىء •• الوحدةفقط والاحساس العميق بالاغتراب ، وقطرات من الظمأ الروحى تنساب فى طيات جسدها ، فتصرخ باحثة عن الارتواء •• لقد استحال العقم الاجتماعى الى عقم روحى ، يتخذ صورة الخـــوف والقشعريرة والحنين الموجع الى أرض الوطن ، حيث الحب الكبير • ولم لا •• وحبيبها حازم لا يفكر فى زيارتها ولو مرة واحدة ،بعد أنخرج من السجن ،والتحق بعمله بالسفارة ،وعرفمن أخيها أنها هنا فى لندن •• « أجل ! ان لم تكن رابطة الحب والحياة فمن أجل رابطة الموت • ليلتها سمعنا الصفارة ، التصقنا بالجدار الرطب فى الزقاق العتيـــق • والقنبلة الموقوته بين جسدينا تنبض ، ونـحن نزداد التصاقا كى لا نســـــقط الى الأرض • ونزداد اندساسا فى رحم الجدار الرطب اللزج » •

كل هذا ولا حازم هنا •• حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم •• هل هو غاضب ؟ هل هناك وشاية ؟ هل صار مثلهم يدين بلا محاكمة ، وهما اللذان كافحا طويلا كيلا يدان انسان بلامحاكمة ؟ ان مهارته فى الحب

لا تبارى ، وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هى أن تتصل به ٠٠ أن تذهب اليه ٠٠ أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ٠٠

ـ أنت حازم ؟ أنت ؟ ٠

ـ أجل ! أنا ، وكما لم أكن أبدا ! ٠

ـ وحازم الذى عرفت ! ٠

ـ كان غرا ، مثلك ! ٠

ـ ثـم ،

ـ اكتشف الحقيقة الكبرى !

ـ أين ؟ ٠

ـ فى السجن ! ٠

ـ ومدينتنا ، واليقين الذى كنا نعمل من أجله ؟ ٠

ـ ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الانسان لأجلها ٠٠

ـ حازم ٠٠ وحبنا ؟ ٠

ـ حبنا يا مادو ٠٠ انه أحد أغطية الفراش التى نستتر بها عن أعيننا حقيقة ما يدور بيننا !

وكان آخر ما رأته وهى تنطلق هاربة ٠٠ عكازه ٠٠ وفقراته المحطمة ٠٠ وأصابع يده التى بلا أظافر ٠ وفى المطار ٠٠ فى انتظار الطائرة التى تعود بها الى الوطن ، تسمع أنين المطرب يتصاعد من الأسطوانة الدائرة «هجرت مدينتى ٠٠ هجرت شمسى ٠٠ هجرت سمائى الزرقاء !» وكم من دموع غافلت عيون بعض الغرباء المحروقى البشرة ، الذين هجروا مدينتهم لسبب أو لآخر ٠٠ ولمدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجحيم !٠

غير أن الخـوف والقشـعريرة الناتجين عن تجربة العقم الروحى ، سرعان ما يستحيلان هنا الى نـوع من الذعر والفزع ، ينتجان عن تجربة العقم الأخلاقى ٠ فها هو مواء القطة يستحيل الى عواء ذئب ، وصديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسناء ، عيناها مغارتان للرعب الداكن ، وفكها الأسفل حوت يلتهم كل حنان ٠ وبلا جدوى تحاول أن تغرق وقتها فى دروس كلية الطب ، حيث تقضى أغلب ساعات النهـــار ، أو فى سـماع الموسيقى التى تنبعث طوال الليل من مسـكنها بالجامعة ، ولا علاقة لها بالعالم الخارجى الا من خلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر بالحوالة المالية ، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل عام ٠٠ فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة ٠٠ « أمى مشغولة ٠٠ مشغولة

دائما •• لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى ، وربما أبقتنى فى جوفها شهرا اضافيا ، ريثما وجدت لى فى زحمة مشاريعها ومواعيدها وقتا •• ولهذا فأنا مصابة أبدا بضيق خائف من الجدران » •

ولا يلبث هذا الضـيق أن يزداد حتى تحسه رعبا ، وتحس معه أن العالم كله ينزف رعبا ، ولا أحد يحميها من هذا الرعب الا جارها فراس، هو وحده بصوته الدافىء الحنون الذى يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كأية فتاة فى شارعها الحزين • وتتلقى برقية أمها مع الحوالة النقدية•• لعلها برقية التهنئة بعيد الميـلاد ، وتفتحها لتقرأ «تم الطـلاق بينى وبين والدك •• اختارى أحدنا » • ولا تملك الا أن تضحك •• تضـحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب منى أن أختار أحدهما ! خمسة عشر عاما وأنا وحيدة أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار • خمسة عشر عاما من جحيم الى جحيم وأنا دوما النعجة الســوداء الشاردة •• خمسة عشر عاما وليلى فى الغـــابة بحثا عن الذئب كى يؤنس وحدتها •• خمسة عشر عاما وأينما حللت الشريرة الشرسة • أن أختار أحدهما ! •• كأن لى أحدهما كى أختار » •

ولا تملك الا أن تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى أقرب محل تشترى منه كعكة عيد الميـــلاد •• الكعكة التى ستقدمها لا لنفسها ولكن لجمجمتها الحسناء ، بعد أن قررت الاحتفال بعيد ميلاد الجمجمة •• « يا جمجمتى الحسناء •• لو كنت دافئة فقط » • ولكن جمجمتها لا هى دافئة ولا هى ممن يتكلم أو يرد على الكلام •• اذن فلتبك •• لتبك بمرارة ولكن بلا صوت ولا دموع •• ولتجر فى الغابة باحثة عن الدفء •• باحثة عن النشوة •• باحثة عن الانسحاق • وأخيرا تتكوم ليلى فى صدر فراس•• فى صدر ذئبهـــا الحنون ! وتقوم ليلى من تحت صـدر الذئب ، يملؤها احساس باللاشىء ، لتعود الى مســكنها فى بيت الغرباء ، لا أحد مستيقظ الا قطها الكبير « مدجج » الذى تستقبله بهذه الكلمات :

ــ مدجج •• هل أمك أيضا سيدة مجتمع كبيرة ! •

ــ مدجج •• هل تستطيع الصلاة ! •

وهذا شىء طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينها فى كل شىء •• فى الحب •• وفى المجتمع •• وفى الزواج •• وفى الأخـــلاق • وها هى الآن تلجأ الى الصلاة ، فهل تجد فى الايمان يقينا آخر جديداً ؟ هذا هو السؤال الذى تجيب عليه الكاتبة بقصتها الخامسة «يا دمشق» حيث تتجلى تجربة العقم الدينى كمـا تجلت تجربة العقم فى غـير الدين من مجالات ، فبطل

قصتها «حسان» وطنى مخلص ومناضل ثورى ، يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث ٠٠ أمه التى توصيه الا يأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الآذان ، ودمشق التى تنام فى صدر رمضـــان كأنهـا أدت كل ما عليها من جزية الحياة • « يا دمشق ٠٠ يا نبع قاسيون ويا كنزه ٠٠ ويا ليلك الوديع٠٠ والوجوه الراضية المطمئنة ، تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور » •

ولكنه يضطر الى السفر ٠٠ الى لندن ، تاركا وراءه دمشق بكل مافيها من يقين ٠٠ أبوه وأمه وسوسن التى تمثل فيها يقين الحب كأروع مايكون اليقين • ولكنه فى لندن يلتقى بناس غير العالم ٠٠ ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختلاف ٠٠ انهم هنا لا يعرفون شيئا اســمه رمضان ، ولم يسمعوا قط آذان المؤذن ، حتى القمر لم يعد أسطورة ، بل أصبح موقعا استراتيجيا يتسابقون لابتلاعه • لقد صدم فى يقينه ، وليس أمامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذى تهاجم الأمواج شطآنه بقسوة ، كأنها أسنان التمساح • وها هو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع ؛ لقد صدم فى أكثر يقينه ولم يتبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين ٠٠ سوسن ٠٠ التى تركها فى دمشــق ، ويراهن الآن على عودتها اليه بنوع من المعجزة ، كتلك التى أعادت اسماعيل لأبيه ابراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم •

ولكنه يخسر الرهان ، ولا تعود اليه سوسن ، بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينه الدينى ، ويشــعر كالتائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مكان ، أو كالوحيد فى ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ، ولم يبق حوله الا القتلى ، والدم ، ورائحة الصديد ، وصرخة تنطلق من جوفه :

«أسوارك يا دمشق تعلو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة، أنا أبتسم للمسلخ ، أنهض الى المنضدة الحجرية المجاورة ، حيث جثة المرأة التى صعقتها الكهرباء التصق بها ٠٠ سيولد طفلنا ميتا ؟ » •

وهكذا فقدت الكاتبة يقينها فى الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه فى المعجزة ، ويكون من قبل قد فقد يقينه فى الحب ، وفى المجتمع ، وفى الزواج ، وفى الأخلاق ، فان المسافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة ٠٠ الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصول اليها الا محــاولة واهية ، يحاول فيها الانسان أن يفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بعالم

آخر جديد ٠٠ عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع ؛ فاذا لم يكن اليقين موجودا فعلينا أن نعمل على ايجاده ٠

ولكن كيف نعمل على ايجاد اليقين ، وهذه أمسية أخرى باردة ؟ أمسية أخرى باردة ، والكاتبة تحوم بسيارتها كمن يبحث عن اللاشىء ٠٠ عن اللامعنى ٠٠ عن المالايسمى !! شوارع ٠٠ وجوه ٠٠ أضواء ٠٠ نباح ٠٠ أبواق سيارات ٠٠ هذا الزحام ولا أحد ٠٠ هذه الحياة ولا بشر ٠٠ الى أن تلتقى بالانسان الذى يعريها من شرنقة منفاها ، ويجردها من ثوب الضياع :

ــ وما أنت ؟ هل لديك حقيقة أخرى ٠٠

ــ أجل ٠٠ أنا مثلك ٠٠ انسان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى وضعيف ، وفى وخائن كالبشر جميعا ٠٠ انك تظلميننى بتأليهك لى ٠٠ تعذبيننى بطقوسك وعبادتك ، أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ٠٠

ما أسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتعس أن يتحول العالم كله الى ملجأ للأشيقاء ٠٠ ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن سألته الكاتبة « وما أنت؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت؟» فهو بالنسبة لها آخر ٠٠ وغريب ٠ وكل «ما» كان أخرا وغريبا فهو بالضرورة «شىء» على الأقل بالنسبة للذات ، ولذلك فان علاقتها به هى علاقة الاتصال اللمسى بالأشياء ، أو الالتزاج الحسى بالأغيار ٠ وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال ٠٠ انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب، أو كعلاقة الموجب بالموجب ، ولذلك فهى تسأله «هل لديك حقيقة أخرى٠» دون أن تكون هناك علامة استفهام ، لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون له جواب ٠

سؤال بلا جواب ٠٠ هذا هو اليقين الفلسفى الوحيد فى عالم لا يقين فيه على الاطلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سؤال بلا جواب ٠٠ الانسان سؤال ٠٠ العالم سؤال ٠٠ الاله سؤال ٠٠ الحياة سؤال ٠٠ السؤال هو نفسه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد ٠٠ الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا الى سؤال بل الى علامة استفهام توضع ــ أو لا توضع ــ فى نهاية كل سؤال ٠٠ وهذا هو سبب الضياع بل تلك هى قمة الاغتراب ٠٠ « والصمت والظلمة والبرد ! » ٠

ولا تملك « فاطمه » بعد رحلة البحث عن اللاشىء ، الا أن ترتمى فى أحضان كتاب العدم ، وكتابات العدم ٠٠ وعبثا يتناهى اليها صوت

والدها الطيب : « اتركي هذا الكتاب اللعين يافاطمة ٠٠ وتوضئي واقرأى صفحات من القرآن ، فالله الذى اكتشفناه في هذا الشرق لا بديل له في فلسفات الغرب كلها » ٠ ولكن صوت الايمان كثيرا ما يجيء متأخرا ٠٠ فقد التهمت فاطمة الكتاب ، والتهمها تيار العدم ، حتى قامت من فورها الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا انسان الأرض البوار ٠

كامو يئن : أنا الغريب ٠

سارتر : أنا الاله ٠

كافكا : أنا المحكوم سلفا بلا جريمة ، أنا الصرصار ٠

سقطت اذن الفلسفة ولم تجد شيئا ٠٠ وعبثا يحاول الانسان أن يشيد عالما من صنعه ، فالواقع الخارجي ضاغط وكثيف ، ولابد للانسان أن يرتمى على شطآنه حطاما أو غير حطام ٠ والذى يعنينا الآن هو أنه بسقوط الفلسفة ، والاعتراف بقصور العقل، وفقدان اليقين بقيمة الفكر٠٠ بحدوث هذا كله تسقط المسافة الواهية التى كانت تفصل بين الانسان وبين الهاوية ، ليجد نفسه فجأة فى القاع ، ليجدها وجها لوجه أمام الصرصار ٠٠ والصرصار هنا هو الرمز المؤسى لنكسة الانسان ، وارتداده الى عراء الخليقة ، حيث صباح الخلق الأول ٠

وهكذا ظهرت الأسطورة كما ظهرت المعجزة ٠٠ وجهان (ليقين) واحد ، فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشىء خارق للعادة ، يجد فيه الانسان عزاءه وسلواه ٠ وتلك هى الحال الذى انتهت اليها الكاتبة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل ٠٠ ليل الغرباء ٠٠ الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه ٠٠ القمر ٠

ها هى ذى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاخب تعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكريه، الانسان فيها ليس هو الانسان، وانما هو آخر وغريب بالنسبة الى نفسه فى هذه المرة ، بعد أن كان كذلك بالنسبة الى الآخرين ٠ وهى هنا تختار قناع القرصان دليلا على الفوضى والهمجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام ٠ وماذا فى الحفل ٠٠ لا شىء غير الثرثرة والغثيان والفرار من كل شىء ، فهم أفراد مقنعون أو متنكرون لا يجدون ما يدعوهم الى الحزن أو الفرح ، أو حتى ما يدعوهم الى التمرد ٠٠ انهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : « ألا تشعرين اننا كالطحالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ » ٠

وتنتهي الحفلة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير : «الرجال ماتوا والجيل الجديد «مفسود» ولم يبق الا العجائز» • وفي الطريق الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه الأسطورة بالذات التي كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتي تقول « ان أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من الحصى خلفته لهم جنية ، تحبهم ولا تنسى وتعرف كل شيء » •

فالعالم الحقيقي اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقي هو الخرافة، والخلاص الحق بيد جنية •• تحب ولا تنسى وتعرف كل شيء ! •

هذه هي غادة السمان في تعبيرها الصارخ عن قضيتها •• قضية المرأة ، وتصويرها الحاد لجيلها •• جيل الضياع ، واحساسها الملتهب بعصرها •• عصر الغربة والغرابة والاغتراب • وهو كما رأينا عالم فقد يقينه بكل شيء ، ولم يعد يجد يقينا على الاطلاق •• فالحرية أصبحت مشكلة المرأة ، حتى لم تعد تدرى ماذا تفعل بحريتها ، واللاانتماء أصبح مشكلة هذا الجيل وعبثا يحاول أن ينتمي الى أى شيء ، الى أى مبدأ ، أو أى عقيدة ، أو أى نظام ، والاغراب هو الطابع الغالب على حضارة هذا العصر ، حتى سقط العصر نفسه في هوة سحيقة هي هوة الاغتراب •

ولقد عاشت الكاتبة عصرها بكل أبعاده •• بالطول والعرض والعمق، حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع فعباراتها مثل أحاسيسها مرتعشة وملتهبة أحيانا ، صارخة وعارية أحيانا أخرى • وانت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة من أعصاب تسمى فتاة ، فتاة شفافة نابضة تمزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل بأسره •• عذابات تراها في لمعان العيون •• وتحسها في ارتجافة الأصابع ، وتدركها في تلهف الشفاة •

وفن غادة السمان فن صارخ •• فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن السيريالي ، وفيه مسرح القسوة ، وفيه أدب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله ضياع جيل بأسره ، انه شاهد اثبات على هذا العصر •

والجديد في « تكنيك » الكاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو الاغتراب من زاوية واحدة ، أو في قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة زوايا مختلفة ، ومن أكثر من منظور واحد ، بحيث تشكل في مجموعها كافة الجوانب في هذه التجربة • فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكملة وتطوير للقصة التي قبلها ، وهي في الوقت نفسه ضوء جديد يلقى على

تجربة الغربة ، وظاهرة الضياع . ولذلك كان توفيقا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ، ولكنها أطلقت عليها جميعا اسما شاملا هو « ليل الغرباء » .. ليل أولئك الذين بلا ليل .. ولا نهار .

والحق ان قصص هـــذه المجموعة انما هى طرقات على باب الأدب العالمى .



للمؤلف

(أ) مؤلفـات :

١ ــ حقيقة الفلسفات الاسلامية منهج انتقادى ارتقائى	دار الـكتاب العربى (نفد)
٢ ــ العقاد ... دراسة وتحية مع آخرين	مكتبة الأنجلو المصرية (نفد)
٣ ــ لن يسدل الستار اتجاهات المسرح المعاصر	مكتبة الأنجلو المصرية
٤ ــ المسرح أبو الفنون فى النقد التطبيقى	دار النهضة العربية (تحت الطبع)

●

(ب) ترجمات :

١ ــ القرد الكثيف الشعر (مسرحيـة)	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
٢ ــ الاله الكبير براون (مسرحيـة)	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
٣ ــ أنظر وراءك فى سخط (مسرحيـة)	لجون أوزبورن	مسرحيات عالمية
٤ ــ الأيام السعيدة (مسرحيـة)	لصمويل بيكيت	مجلة المسرح

٥ ــ فكرة المسرح لفرنسيس فرجســـون دار النهضة العربية
(دراســـة)

٦ ــ الموسوعة الفلسفية المختصرة مشروع الألف كتاب
(مع آخرين) (طبعة ثانية)

٧ ــ ألبير كامي وأدب التمرد لجون كروكشانك (تحت الطبع)

فهرس

الموضـــوع **الصفحة**

فى الأدب المسرحى :

فى الرواية والقصة القصيرة :

المطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ٢٧٠٤/١٩٧١

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

الثمن ٥٠ قرشا